

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LETÍCIA PEREIRA BURTET

ILLVMINATA: TRAJETÓRIA, ASPECTOS DA PESQUISA AUTODIDATA,
DA PERFORMANCE E ATIVIDADES DE ENSINO

CURITIBA

2021

LETÍCIA PEREIRA BURTET

ILLVMINATA: TRAJETÓRIA, ASPECTOS DA PESQUISA AUTODIDATA, DA
PERFORMANCE E ATIVIDADES DE ENSINO

Dissertação apresentada ao curso de
Programa de Pós-Graduação em Música,
Setor de Artes, Comunicação e Design,
Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Peters

CURITIBA 2021

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Burtet, Letícia Pereira

Iluminata: trajetória, aspectos da pesquisa autodidata, da performance e atividade de ensino / Letícia Pereira Burtet. – Curitiba, 2021.

253 f.: il. color.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Paula Peters.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Música medieval. 2. Música renascentista. 3. Educação musical. 4. Música – Pesquisa. I. Título.

CDD 780.902



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LETÍCIA PEREIRA BURTET** intitulada: **Iluminata: trajetória, aspectos da pesquisa autodidata, da performance e atividades de ensino**, sob orientação da Profa. Dra. ANA PAULA PETERS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 17 de Junho de 2021.

Assinatura Eletrônica

18/06/2021 14:24:57.0

ANA PAULA PETERS

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/07/2021 15:49:44.0

LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

22/06/2021 22:50:43.0

GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 97258

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 97258

A todos que comigo acreditaram ser possível um grupo feito por pessoas, para as pessoas.

AGRADECIMENTOS

A Prof^a Dr^a Ana Paula Peters, minha orientadora, pela confiança que depositou em mim e por acreditar no meu trabalho e do meu grupo, o Illvminata. Por seus aconselhamentos e direcionamentos, pela incansável prestatividade e por ser a pessoa que você é. Seus ensinamentos não me valem apenas no meu percurso acadêmico, professora. São para a vida. Muito obrigada!

Ao Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e ao Programa de Pós-Graduação em Música, pelo acolhimento, colaboração e perseverança. Os desafios em pesquisar artes e, mais especificamente, música, são muitos. No entanto, este Programa enfrenta cada um deles com excelência e incansável dedicação.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa PROFCEM – Processos Formativos e Cognitivos em Educação Musical, por toda a colaboração e compartilhamentos de conhecimentos e vivências. Eles enriquecem nossas perspectivas individuais e nos fazem querer ir além no fazer educacional.

A Prof^a Dr^a Rosane Cardoso de Araújo, pelo carinho, dedicação e prontidão em compartilhar seus conhecimentos com todos os alunos do Programa de Pós-Graduação em Música.

A Prof^a Dr^a Silvana Scarinci, por ter acreditado no Illvminata quando ainda um embrião. Sua colaboração deu ao grupo oportunidade de seguir à diante e alcançar diversos dos sonhos que almejou.

Ao Prof. Dr^o Walter Luiz Alves da Silva, cujas contribuições na etapa de qualificação me ajudaram a perceber que eu poderia tomar outro caminho de pesquisa, o qual resultou nesta dissertação.

Ao Prof. Dr^o Luiz Henrique Fiammenghi, por suas contribuições na avaliação e finalização deste trabalho.

Ao Prof.^o Guilherme Gabriel Ballande Romanelli, por também contribuir nos arremates finais desta pesquisa.

A Álvaro Collaço, por sua constante prontidão em me ajudar a compartilhar os caminhos da música antiga junto com o Illvminata.

A Flávio Stein, por sua generosidade e prestatividade, sempre pronto a colaborar, compartilhar e vivenciar a música comigo e com o Illvminata.

Aos amigos Thiago Montero e Rubens Rosa. Vocês me incentivaram e me ajudaram a desvendar caminhos que permitiram esta pesquisa acontecer.

A todos os integrantes do Illvminata e os parceiros do grupo, por acreditarem na ideia e não medirem esforços individuais para que nossos sonhos se tornassem realidade. Sem vocês esta pesquisa simplesmente não teria sido possível.

A todos os mencionados e aos que por ventura não citei, deixo meu muito obrigada e eterna gratidão.

Agradeço especialmente a Daniele Oliveira, minha amiga e companheira de vida. Sou grata por todas as trocas, ensinamentos e pela paciência. Por ter me resgatado de mim mesma, me mostrado novos caminhos e possibilidades. Por ter me apresentado à música como nunca a tinha conhecido antes e por permanecer ao meu lado, independentemente das circunstâncias. Eu amo você!

Incenso fosse música

isso de querer ser
exatamente
aquilo que a
gente é ainda vai
nos levar além
(Paulo Leminski)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo descrever e analisar como as atividades do Illvminata - Grupo de Pesquisa autodidata e Performance em Música Antiga - possibilitaram a diferentes públicos a prática de música dos períodos medieval e renascentista. Para tanto, buscamos fundamentação teórica na proposta pedagógica de Paulo Freire (2020) e nos escritos de Lucy Green (2008, 2012) sobre práticas informais de ensino de música. Sob a ótica da autoetnografia, descrevemos a trajetória do grupo e as atividades educativas por ele realizadas em sua maioria na cidade de Curitiba, Paraná. Analisamos aspectos do ensino de música por meio da pesquisa de registros documentais de atividades como concertos didáticos, aulas, mostras e oficinas de música promovidas pelo grupo no recorte temporal entre 2015 e 2019. Realizamos entrevistas com os integrantes de diferentes formações do grupo para complementar a descrição e análise das estratégias de ensino utilizadas. Discutimos temáticas empregadas em suas diferentes práticas, tais quais a questão do ensino não-formal para público heterogêneo e os desafios e fronteiras da performance historicamente informada dentro da realidade de atuação do grupo. Diante disso, esta pesquisa busca contribuir com pesquisadores e professores interessados em utilizar repertórios de música antiga, principalmente dos períodos medieval e renascentista, sob uma perspectiva da aprendizagem musical no seu fazer prático, no âmbito da sua vivência.

Palavras-chave: Educação Musical. Música medieval e renascentista. Illvminata

ABSTRACT

This work aims to describe and analyze how the activities of Illvminata – Self taught Research and Performance Group in Early Music - enabled different audiences to practice music from the medieval and renaissance periods. For this, we seek theoretical foundation in the pedagogical proposal of Paulo Freire (2020) and in the writings of Lucy Green (2008, 2012) on informal music teaching practices. From the perspective of autoethnography, we describe the trajectory of the group and the educational activities carried out mostly in the city of Curitiba - Paraná. We analyzed aspects of music teaching through the search of documentary records of activities such as didactic concerts, classes, exhibitions and music workshops promoted by the group in the time frame between 2015 and 2019. We conducted interviews with members of the group in different formations to complement the description and analysis of the group's teaching strategies. We discuss themes used in their different practices, such as the issue of non-formal education for heterogeneous audiences and the challenges and frontiers of historically informed performance within the reality of the group's performance. Thus, this research seeks to contribute with researchers and teachers interested in using repertoires of early music, mainly from the medieval and renaissance periods, from a perspective of musical learning in its practical making, within the scope of its experience.

Key words: Music Education. Medieval and Renaissance Music. Illvminata.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - “O CONJUNTO RENASCENTISTA DE CURITIBA EM SUA PRIMEIRA FORMAÇÃO. TEATRO DO PAIOL, CURITIBA, 22 DE OUTUBRO DE 1981”.	74
FIGURA 2 - CENA DO CONCERTO “A SÁTIRA E O AMOR NA IDADE MÉDIA. TEATRO DO PAIOL, 31 DE AGOSTO DE 1984”	78
FIGURA 3 - JOÃO CARLOS RIBEIRO TOCANDO O MESMO ALAÚDE QUE HOJE PERTENCE AO ILLVMINATA	80
FIGURA 4 - ANÁLISE DE TRECHO DAS CANÇÕES Nº 3, LAUDEMUS VIRGINEM, E Nº 4, SPLENDENS CEPTIGERA, DO LIVRO VERMELHO DE MONTSERRAT	91
FIGURA 5 - PROGRAMA DO CONCERTO “EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT”	92
FIGURA 6 - PROGRAMA DO CONCERTO “CANTIGAS DE AFONSO X, O SÁBIO”	94
FIGURA 7 - EXCERTO DO “REFRÃO” DA CSM 100	95
FIGURA 8 - FOLHA 19 DO MANUSCRITO DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA	96
FIGURA 9 - ARQUIVO ENVIADO À ORGANIZAÇÃO DO X ENCONTRO COM A MÚSICA CLÁSSICA (CAMPO GRANDE/MS, 2018) COM O PROGRAMA DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”	98
FIGURA 10 - TRECHO DA PARTITURA ARRANJADA PELO ILLVMINATA DA PEÇA “TEMPUS EST IOCUNDUM”, DO CARMINA BURANA	102
FIGURA 11 - PROGRAMA DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”	105
FIGURA 12 - PROGRAMA DO CONCERTO “RODA MEDIEVAL”	107
FIGURA 13 – PROGRAMA DO CONCERTO “CAMINHOS DA RENASCENÇA”	109
FIGURA 14 - CARTAZ DO CONCERTO “EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT”	143
FIGURA 15 - IMAGEM DO CONCERTO DIDÁTICO “O LIVRO VERMELHO DE MONTSERRAT”	145

FIGURA 16 - CARTAZ DO CONCERTO “CANTIGAS DE AFONSO X, O SÁBIO”	146
FIGURA 17 - IMAGEM DO CONCERTO DIDÁTICO “CANTIGAS DE AFONSO X, O SÁBIO”	147
FIGURA 18 - CARTAZ DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”	148
FIGURA 19 - IMAGEM DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”, (CAMPO GRANDE/MS)	149
FIGURA 20 - IMAGEM DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”, (BONITO/MS)	150
FIGURA 21 - CARTAZ DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”	151
FIGURA 22 - IMAGEM DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”	152
FIGURA 23 - IMAGEM DO CONCERTO “RODA MEDIEVAL”	153
FIGURA 24 - CARTAZ DO CONCERTO “CAMINHOS DA RENASCENÇA”	154
FIGURA 25 - IMAGEM DO ENSEMBLE VOCAL NO CONCERTO “CAMINHOS DA RENASCENÇA”	154
FIGURA 26 - IMAGEM DO CONCERTO DIDÁTICO REALIZADO APÓS A AULA NA PUC-PR	156
FIGURA 27 - PROGRAMAÇÃO DA 2ª MOSTRA DE HISTÓRIA MEDIEVAL DO CURSO DE HISTÓRIA, MEMÓRIA E IMAGEM DA UFPR	159
FIGURA 28 - BASTIDORES DA APRESENTAÇÃO DO ILLVMINATA NA 2ª MOSTRA DE HISTÓRIA MEDIEVAL DA UFPR	160
FIGURA 29 - CARTAZ DA PROGRAMAÇÃO DA I MOSTRA DE MÚSICA ANTIGA DA CAIXA CULTURAL CURITIBA	161
FIGURA 30 - IMAGEM DE UM ENCONTRO DO CURSO “CONVERSAS CURIOSAS”, MINISTRADO POR FLÁVIO STEIN	162
FIGURA 31 - CARTAZ DIGITAL DA PROGRAMAÇÃO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL	171
FIGURA 32 - IMAGEM DE UMA AULA DA OFICINA DE VESTIMENTAS MEDIEVAIS	171

FIGURA 33 - IMAGEM DE UMA ATIVIDADE DE PRÁTICA INSTRUMENTAL	172
FIGURA 34 - IMAGEM DE UM MOMENTO DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL	172
FIGURA 35 - IMAGEM DO FINAL DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL	173
FIGURA 36 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL	175
FIGURA 37 - IMAGEM DE UMA ATIVIDADE DE PRÁTICA INSTRUMENTAL	176
FIGURA 38 - IMAGEM DE UMA ATIVIDADE DE PRÁTICA VOCAL	176
FIGURA 39 - IMAGEM DE PALESTRA “AS BIOGRAFIAS POÉTICAS DOS TROVADORES PROVENÇAIS”, MINISTRADA POR MARCELLA LOPES GUIMARÃES	177
FIGURA 40 - IMAGEM DE PALESTRA “HISTÓRIA MEDIEVAL”, MINISTRADA POR MATEUS SOKOLOWSKI	177
FIGURA 41 - IMAGEM DO CONCERTO “CANTIGAS E TROVAS MEDIEVAIS”	178
FIGURA 42 - IMAGEM DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA OFICINA DE MÚSICA ANTIGA	178
FIGURA 43 - CARTAZ DA PROGRAMAÇÃO DA II OFICINA DE MÚSICA ANTIGA	179
FIGURA 44 - APRECIÇÃO DOS INSTRUMENTOS DO ILLVMINATA PELO GRUPO DO IPC	180
FIGURA 45 - IMAGEM DE UM ENSAIO COM PARTICIPANTES DAS ATIVIDADES VOCAL E INSTRUMENTAL DA II OFICINA DE MÚSICA ANTIGA	181

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	A ABORDAGEM METODOLÓGICA	26
2.1	A PESQUISA AUTOETNOGRÁFICA	27
2.2	PROCEDIMENTOS DA PESQUISA	34
2.3	INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS	35
2.3.1	A pesquisa documental	35
2.3.2	As entrevistas	36
2.3.2.1	Os entrevistados	38
2.3.2.1.1	As reflexões dos integrantes do grupo	46
3	O ILLVMINATA	65
3.1	LINHAS GERAIS SOBRE A MÚSICA ANTIGA EM CURITIBA	70
3.2	A TRAJETÓRIA DO ILLVMINATA	80
3.2.1	A pesquisa e a performance	82
3.2.2	A escolha dos repertórios	89
3.2.3	A escolha das formações	110
4	AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO	116
4.1	A PERSPECTIVA EDUCACIONAL DO ILLVMINATA	118
4.2	O ENSINO DENTRO DO GRUPO E PARA O PÚBLICO	131
5	AS ATIVIDADES EDUCACIONAIS	140
5.1	OS CONCERTOS DIDÁTICOS	141
5.2	AS AULAS	155
5.3	AS MOSTRAS	158
5.4	AS OFICINAS DE MÚSICA	164
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
	REFERÊNCIAS	185
	APÊNDICE 1 – CARTA CONVITE ENVIADA PARA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA	192
	APÊNDICE 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	193
	APÊNDICE 3 - ENTREVISTA PARA MEMBROS PARTICIPANTES DAS ATIVIDADES EDUCACIONAIS DO ILLVMINATA	194
	APÊNDICE 4 - ENTREVISTA PARA A DIRETORA ARTÍSTICA DO	

ILLVMINATA.....	196
APÊNDICE 5 – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA (ÁLVARO COLLAÇO).....	198
APÊNDICE 6 – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA (FLÁVIO STEIN).....	200
APÊNDICE 7 – CARTAS CONVITE PARA ENTREVISTAS ABERTAS.....	203
ANEXO 1 – PORTFÓLIO DE APRESENTAÇÃO DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”	206
ANEXO 2 – SLIDES DA AULA “HISTÓRIA DA MÚSICA MEDIEVAL”	212
ANEXO 3 – SLIDES DA AULA “HISTÓRIA DA MÚSICA RENASCENTISTA”	217
ANEXO 4 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA MOSTRA DE MÚSICA ANTIGA	222
ANEXO 5 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL	231
ANEXO 6 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA I OFICINA DE MÚSICA ANTIGA	237
ANEXO 7 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA II OFICINA DE MÚSICA ANTIGA	246

1 INTRODUÇÃO

O modo como o compartilhar de experiências traz ensinamentos sempre foi para mim objeto de curiosidade e obstinação. Desde a infância vivi em inúmeros estados e convivi com as mais diversas variantes culturais de nosso país. Dos costumes italianos, de onde minha família ascende, com queijo e vinho à mesa da casa de meus avós e tarantela¹ tocando ao fundo, no Rio Grande do Sul, assim como a vaneira² e a milonga² dos churrascos de domingo, passando pelos forró pé de serra⁴ que meu pai me levava ainda criança, no Sergipe e na Bahia, ou mesmo o *reggae*³ maranhense já na minha pré-adolescência. Sempre me senti próxima da música e fui por ela apaixonada. Contudo, nunca tive a oportunidade de estudá-la formalmente, seja na prática de um instrumento ou em aulas de canto.

Quando cheguei em Curitiba, já com 24 anos, pude então conhecer o mundo da música do ponto de vista formal, frequentando concertos de música de concerto e descobrindo o canto lírico. Na universidade, ingressei no curso Superior de Canto Lírico e lá enfrentei desafios diários que, em muito, atribuo a

¹ A tarantela (it. *Tarantella*), dança popular italiana, é “caracterizada pela troca rápida de casais” (MIOTTO, 2010, p. 15), e eram “originalmente executadas pelos camponeses em rituais de tarantismo” (*ibidem*), ou seja, rituais místicos realizados para que o veneno da tarântula fosse expelido do organismo do indivíduo picado por essa espécie através da transpiração. ² A vaneira, ritmo tradicional gaúcho, “é executada em andamento moderado, facilmente encontrada em festivais nativistas e em discos de artistas que utilizam em suas canções temáticas campesinas.” (ALVARES, 2007, p. 27). Dela derivam a vaneirinha (mais lenta), o vanerão (mais acelerado) e a vaneira missioneira (da região das missões). É oriundo da *Habanera*, ritmo cubano de origem africana que, segundo Mario de Andrade (1989, p. 253 *apud* ALVARES, 2007, p. 25), “é uma dança e canção introduzida em Cuba pelos negros africanos, sendo que a célula rítmica que a caracteriza já era encontrada desde pelo menos o século X entre Mouros e Árabes.”

² A milonga, ritmo tradicional no Rio Grande do Sul, é “um ritmo pertencente à cultura gaúcha, ou seja, [...] Argentina, Uruguai e Brasil.” (MARQUES, 2006, p. 49 *apud* ALVARES, 2007, p. 13). Trata-se de um ritmo “[...] em 2x4 com grande abundância de síncopas, quase “intraduzíveis” para a linguagem escrita musical [...]”. (ASSUNÇÃO, 1979, p. 334 *apud* ALVARES, 2007, p. 12).

⁴ Forró pé de serra é o outro nome dado para o forró tradicional, que “[...] é uma dança livre, espontânea, ou seja, é uma manifestação cultural genuína brasileira, feita pela classe trabalhadora, o povo nordestino, e para o povo. [...] A importância do forró tradicional, também conhecido como forró pé de serra, é tributo de Luiz Gonzaga” (SOUZA, 2020, p. 29, 30).

³ O *reggae*, ritmo de trabalho originalmente jamaicano, “ganhou importância a partir da adoção do discurso crítico-político religioso dos rastafarianos [...] O reggae no Maranhão [...] surge como um fenômeno decorrente da inserção do estado no circuito internacional e regional de difusão e profusão cultural.” (BRASIL, 2011, p. 18, 19).

dois fatores principais: minha falta de escolarização musical desde fase precoce da minha vida e a dificuldade de vincular os estudos particionados⁴ de disciplinas como leitura musical, harmonia, percepção, análise musical, entre outras, às práticas de performance.

A partir destas experiências e da vontade de realizar música na prática, o Ilvminata – Grupo de Pesquisa autodidata e Performance em Música Antiga - foi fundado. A motivação era clara: aprender, ensinar e compartilhar a música antiga a partir da pesquisa autodidata de repertórios que iam desde o período medieval e pretendiam ir até o alto barroco. O que imaginamos para esse grupo foi realizar a performance historicamente informada de repertórios que expressassem a natureza humana e que aproximassem saberes, somando a *expertise* de músicos profissionais da cena de música antiga de Curitiba e aprendizes motivados por este estilo de fazer musical. Todos, porém, diletantes⁵.

Os desafios foram muitos, contudo muitos também foram os que acreditaram no Ilvminata e nos incentivaram. Alguns participaram atuando musicalmente, outros compartilhando conhecimentos, livros, partituras e a mais variada gama de materiais que nos serviram como guia para a delimitação de um fio condutor da pesquisa e da produção musical do grupo. Desde sua gênese, nomes de respaldo no cenário de música antiga curitibano, brasileiro e até internacional contribuíram para a constituição e aprimoramento do grupo, a

⁴ A ideia de estudos particionados a que nos referimos aqui trata de um modelo de ensino tradicional no qual as disciplinas são ensinadas de modo dividido, fragmentado. Sobre isso, Lima (2018, p. 54) nos diz que “a escola pública, na atualidade, apresenta-se distante dos ‘setes saberes necessários à educação do futuro’, de Edgar Morin, pois é uma instituição pautada no ensino particionado, no qual as disciplinas são ministradas como gavetas de um mesmo armário sem se misturarem.”. Na obra citada por Lima (2018), Edgar Morin fala sobre “os princípios do conhecimento pertinente”, um dos pilares de sua Teoria da Complexidade. Nas palavras do autor, “A supremacia do conhecimento fragmentado de acordo com as disciplinas impede frequentemente de operar o vínculo entre as partes e a totalidade, e deve ser substituída por um modo de conhecimento capaz de apreender os objetos em seu contexto, sua complexidade, seu conjunto.” (MORIN, 2000, p. 14).

⁵ Segundo o Dicionário Michaelis, os significados que expressam o sentido aqui utilizados para o termo *Diletante* são “Diz-se de ou pessoa que é aficionada por música; melômano; que ou quem exerce uma arte como amador ou se dedica a um assunto exclusivamente por gosto e não por ofício ou obrigação.” Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=diletante> Acesso em 09 set. 2020.

exemplo de Silvana Scarinci, Roberto de Regina, Ibaney Chasin, Mara Campos, Flávio Stein, entre outros.

Sem ser pensado para ser um grupo formal de concerto, aos moldes que comumente se entende dos que se dedicam à música de concerto, o Illvminata traçou sua trajetória em uma linha tênue entre os universos erudito e popular de modo que classificar o grupo neste sentido pessoalmente me parece tarefa difícil. Alguns o classificariam como erudito, já que os repertórios de música antiga são vistos, em senso comum, como parte da tradição musical europeia. Outros, no entanto, veem nos repertórios principalmente do período medieval abertura para a criação e improvisação que os adequaria a uma leitura de classificação popular.

Diante disso, as trocas de conhecimento e momentos de interatividade com o público deixaram cada vez mais claro para mim que os tipos de repertório que o grupo realiza nos permitem pelo menos duas abordagens iniciais: primeiro, um olhar que preza pela execução dos repertórios da maneira mais fidedigna possível, com respaldo em manuscritos, *fac similes* e registros sobre a música da época. A outra, que permite uma ressignificação desses repertórios imprimindo um olhar contemporâneo e dialógico com as plateias brasileiras.

Sobre isso, Mendes, Rocha e Barbeitas afirmam:

Sabemos que, desde meados do século XX, com o surgimento do movimento da Música Antiga, o estudo sobre as práticas interpretativas com base histórica tem sido abordado de diversas maneiras no cenário musical e sido debatido e criticado por intérpretes e especialistas da área de música, devido a diferenças de posicionamento ideológico e de linhas de estudo. (MENDES, ROCHA & BARBEITAS, 2015, s/p).

Cesar Marino Villavicencio Grossmann, no estudo intitulado “A flauta doce historicamente informada” (2011), discorre sobre diferentes aspectos desse tipo de interpretação. Entre suas reflexões, Grossmann afirma que

Para se obter um pluralismo flexível – que se argumenta ser uma das principais características da música antiga – é necessário

procurar um modo de interpretar o repertório livre de anacronismos [...]. (GROSSMANN, 2011, p. 310).

O autor adota o pensamento de John Dewey ao tratar de um conceito de interpretação historicamente informada⁶ no qual o ambiente e as circunstâncias devem ser levados em consideração para que se alcance uma performance eficaz, que atinge seu objetivo de comunicar a música sendo executada em sua plenitude.

Em outras palavras, busca-se a aproximação de um fazer musical mais “artesanal”, no sentido de se estabelecer um balanço entre a teoria (técnicas instrumentais, regras gerais e conhecimento adquirido com foco em estudos históricos específicos) e a prática (maneiras de perceber o meio mantendo com este uma conexão simbiótica). (*Ibidem*, p. 310).

Grossmann propõe que o público deve ser levado em consideração e que este tipo de performance se torna verdadeiramente significativa quando a distância entre músicos e plateia diminui.

A atividade estética da invenção e apreciação desse tipo de estilo musical [o de música antiga] deve focar-se em um processo de criação artística que delega ao ouvinte papel mais importante e ativo. Trata-se de uma postura de apreciação da música que integra a ideia de que o público pode, potencialmente, influenciar o intérprete, abrindo a possibilidade de que surja uma atividade simbiótica entre o palco e a plateia. (*Ibidem*, p. 314, colchetes nossos).

John Rink também defende o papel do contexto quando o intérprete toma por base a pesquisa musicológica. O autor reconhece o valor das especificidades

⁶ De acordo com Grossmann, a interpretação historicamente informada “é um movimento que se iniciou no começo dos anos cinquenta com o objetivo de refletir sobre o estilo de execução do repertório musical antigo.” (2011, p. 310).

na interpretação musical, no entanto cita Dunsby para enfatizar a ideia de que a performance deve ser entendida como um fenômeno em processo, criticando linhas mais tradicionais da musicologia que se limitam a “considerações isoladas sobre a música e suas respectivas práticas interpretativas.” (RINK, 2012, p. 35).

O ato de fazer música não apenas é uma “atividade humana virtualmente universal”, mas “ao longo dos tempos e das civilizações do mundo é a experiência musical real, direta e ao vivo [...] que parece ter sido integral à [...] cultura humana” (DUNSBY, 2000, p. 346). Estas referências à universalidade e às civilizações do mundo são salutares, na medida que os acadêmicos passam a reconhecer cada vez mais a necessidade de uma perspectiva global no estudo da performance musical, independentemente do foco individual de suas iniciativas de pesquisa [...]. (*Ibidem*).

Este ponto é importante de ser destacado e será aprofundado no decorrer desta dissertação, visto que quanto mais distante temporalmente de nossos dias, mais desafiadora se torna a pesquisa e, portanto, mais passível e necessária de interpretação ⁷, afinal, “quando se pretende realizar uma ‘interpretação historicamente orientada’, faz-se necessário não somente o entendimento da técnica antiga, mas da música como um todo.” (VILELA E BORGES, 2012, p. 75, aspas dos autores).

Dentro dessa prerrogativa, a realização de aulas, concertos didáticos, palestras, mostras e oficinas de música passaram a fazer parte da rotina do grupo de modo que, gradativamente, o trabalho do Ilvminata se tornou quase que indissociável de sua missão educacional.

Todo este universo tornou cada vez mais evidente uma inquietação que hoje corresponde a problemática desta dissertação: de que maneira as estratégias de ensino do Ilvminata, enquanto grupo de pesquisa autodidata e

⁷ No caso da música renascentista, encontramos uma variedade um pouco maior de registros, tratados históricos e pesquisas que buscam compreender melhor como esta música pode ser realizada. Já no caso do período medieval, os registros são muito mais subjetivos, uma vez que antecedem a sistematização moderna da notação musical e a invenção da prensa, permitindo um espaço interessante para a organização e improvisação musical.

performance em música antiga, puderam contribuir para a construção de conhecimentos musicais dos membros do grupo e também dos diferentes públicos envolvidos em suas atividades?

Em busca de respostas para esta pergunta, o grupo - sob minha coordenação e direção musical de Daniele Oliveira⁸ - se dedicou, de 2015 a 2019, a uma via pedagógica de cunho construtivista com forte embasamento nos escritos de Paulo Freire (2020) no que se refere às práticas educacionais enquanto agente formador de senso crítico para o desenvolvimento humano e no modelo proposto por Lucy Green (2008, 2012) no qual são descritas estratégias informais de ensino de música para ambientes formais⁹.

Sob a luz da vivência musical, é este o viés que trazemos para a presente pesquisa, cujo objetivo é descrever e analisar como as atividades do Illvminata possibilitaram a diferentes públicos a prática de música dos períodos medieval e renascentista.

Quanto ao aspecto metodológico, optamos pelo modelo de pesquisa autoetnográfico analítico, no qual os

[Auto]etnógrafos-como-autores enquadram seus relatos com visões reflexivas pessoais de si mesmos. Seus dados etnográficos estão situados em sua experiência pessoal e construção de sentido. Eles próprios fazem parte dos processos representacionais nos quais estão envolvidos e fazem parte da história que estão contando. (ATKINSON; COFFEY; DELAMONT, 2003, p. 62, *apud* ANDERSON, 2006, p. 382, tradução nossa, colchetes do autor).¹⁰

⁸ Ver subtópico 2.3.2.1, *Os entrevistados*, no capítulo 2 desta dissertação.

⁹ Apesar do Illvminata atuar em sua maioria em ambientes fora da escola, as atividades propostas pelo grupo sempre foram idealizadas e organizadas de forma que a nosso ver estariam inseridas em uma categoria não-formal de ensino de música (GOHN, 2010). Este tópico será melhor explorado no capítulo 3 desta dissertação.

¹⁰ “[Auto] ethnographers-as-authors frame their accounts with personal reflexive views of the self. Their ethnographic data are situated within their personal experience and sense making. They themselves form part of the representational processes in which they are engaging and are part of the story they are telling.”

Neste ponto de vista, o pesquisador encontra-se completamente inserido no mundo social sob discussão, influencia e é influenciado por ele, sob uma perspectiva multifocada tanto na percepção das atividades desenvolvidas quanto no olhar analítico que observa elementos múltiplos daqueles que são membros do objeto de estudo observado, mas que, no entanto, não dedicam o olhar pesquisador às atividades. Dessa forma, a autoetnografia preocupa-se em relacionar a perspectiva emocional do pesquisador, reconhecendo a influência recíproca entre o autoetnógrafo e suas fontes de pesquisa.

Na visão do sociólogo e pesquisador da Universidade de Ohio Leon Anderson (1950 -), isso se dá pelo desejo do autoetnógrafo em “compreender melhor a si mesmo e aos outros através do exame de suas ações e percepções em referência e diálogo com aqueles de outros. ” (*ibidem*). A abordagem autoetnográfica, especialmente no que tange pesquisas na área da educação, será melhor descrita em nosso capítulo 4, dedicado à metodologia e aos caminhos que esta pesquisa almejou trilhar.

Dessa maneira, através de entrevistas estruturadas com membros do grupo em suas diferentes atividades educacionais e da análise de fontes documentais extraídas principalmente do acervo do Ilvminata, objetivamos especificamente:

- (1) descrever a trajetória do grupo e as atividades educacionais por ele realizadas;
- (2) analisar a utilização de estratégias de ensino de música antiga e temáticas empregadas nas diferentes práticas do grupo;
- (3) relatar os recursos e procedimentos didáticos utilizados; e
- (4) contribuir com propostas que poderão futuramente ser utilizadas por outros grupos ou professores e professoras que tenham interesse em trabalhar com estes repertórios.

Justificamos nossa pesquisa por sua contribuição com pesquisadores e professores interessados em utilizar repertórios de música antiga, principalmente dos períodos medieval e renascentista, em busca de ganho de conhecimento musical e também cultural, sob a óptica da aproximação do ensino de música do seu fazer prático no âmbito da sua vivência.

Além disso, verificamos carência de pesquisas em educação musical que privilegiem especificamente estes tipos de repertório. Apesar de eles aparentemente não fazerem parte de nosso contexto social e musical diretamente, são patrimônio da humanidade e remontam à raiz identitária europeia que também compõe as bases da sociedade brasileira¹¹.

Nesse sentido, o fazer musical atual destes repertórios em contextos não-formais de ensino pode contribuir expressivamente para a ampliação do universo musical de professores e alunos brasileiros, independentemente de sua formação musical formal e ambiente social. Esta possibilidade é, a nosso ver, plausível pois através da apreciação destes repertórios, do cantar “de ouvido” e de sua significação a partir de músicas conhecidas pelos alunos, estabelecemos relações que resultam na percepção e reconhecimento do legado da música antiga em conhecimentos e fazeres atuais.

Peters expõe em seus estudos a importância de se musicalizar por meio de diferentes repertórios em busca de ganho de conhecimento musical a partir da vivência:

Discutir questões atuais a partir do Renascimento? Sim! A música renascentista, assim como todas as músicas de outras épocas, é estudada, pensada e praticada nos dias de hoje. [...] algumas pessoas podem pensar que a música renascentista está muito distante de nós. Entretanto, a indústria cinematográfica com filmes como “Romeu e Julieta” trazem tanto a ambientação quanto a cultura e a música deste período. Sejam as versões antigas, como a de Bernardo Bertolucci como as mais atuais de Baz Luhrmann. Ou seja, ela está mais presente aos nossos ouvidos do que imaginamos. (PETERS, 2008, p. 2).

Mesmo com a presença da partitura em mãos, a prática musical acontece embasada primordialmente na transmissão musical e nas vivências que proporcionam a aproximação com os momentos históricos abordados em cada um dos repertórios de música antiga adotados.

¹¹ Não pretendemos defender este elemento da identidade brasileira como superior ou dominante. Pelo contrário, buscamos aqui um novo olhar para estes repertórios que, em verdade, forneceram parcela relevante das bases que estruturam a música ocidental como a temos hoje.

Pensada inicialmente para contemplar apenas repertórios vocais de música medieval e renascentista, esta pesquisa rompeu as fronteiras de sua proposição inicial, admitindo como relevantes os elementos aqui descritos tanto para a prática vocal quanto instrumental dos repertórios em questão.

Além disso, em virtude da pandemia que nos impossibilitou a aplicação de uma metodologia voltada a uma atividade de campo, este trabalho precisou adaptar sua análise de dados a um estudo de caso qualitativo das atividades que foram realizadas entre os anos de 2015 e 2019. Entretanto, este mesmo acontecimento proporcionou acesso a pessoas, palestras e comunicações que presencialmente não teríamos condições de assistir, mas que foram registradas e puderam aqui ser utilizadas como fontes.

Dessa forma, esta dissertação se divide em quatro capítulos. No primeiro, sobre a abordagem metodológica, nos dedicaremos a compreender melhor os aspectos da pesquisa autoetnográfica voltada à educação musical, os procedimentos de nossa pesquisa, os instrumentos de coleta de dados utilizados e as reflexões dos integrantes do grupo que foram entrevistados. A análise dessas reflexões pretende fornecer uma perspectiva inicial, do ponto de vista dos integrantes que fizeram parte de diferentes formações do grupo, sobre as atividades do grupo e suas estratégias educacionais.

No segundo, discorreremos, em linhas gerais, sobre a tradição de música antiga na cidade de Curitiba e a trajetória do Ilvminata, que se relaciona com a história desse fazer musical na cidade e dá continuidade ao seu legado. Aqui abordaremos também as fronteiras e desafios da performance historicamente informada¹² nos contextos em que o grupo atuou, além da descrição de aspectos relacionados à pesquisa, à performance, à escolha dos repertórios e à escolha das formações do grupo.

¹² A ideia de performance historicamente informada e o conceito de autenticidade vem sendo abordados desde o século XIX, caracterizando discussão rica e abrangente. Por conta de sua complexidade, nos ateremos apenas aos aspectos relevantes a esta pesquisa. Para aprofundamentos, ver DOLMETSCH, A. *Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. University of Washington Press, 1972; ANDERSON, Nicholas. *Baroque Music – from Monteverdi to Handel*. Thames and Hudson Ltd., 1994; BUTT, J. *Playing with history*. Cambridge University Press, 2009; HAYNES, B. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007.

No terceiro, discutiremos alguns aspectos das estratégias de ensino adotadas pelo Ilvminata, desenvolvendo uma fundamentação teórica para a sua abordagem educacional. Para tanto, relacionamos os preceitos filosóficopedagógicos sustentados por Paulo Freire a autores da educação musical que discutem o ensino de música como fator para o desenvolvimento humano. Sob este viés, agregamos as contribuições de Lucy Green sobre as práticas informais de ensino e de Luiz Ricardo Queiroz quanto ao potencial da transmissão musical no ensino de música contemporâneo.

Por último, no quarto capítulo, trataremos das atividades educacionais a partir da descrição dos concertos didáticos, aulas, mostras e oficinas que foram realizadas pelo Ilvminata entre os anos de 2015 e 2019. Descreveremos elementos destas atividades, o histórico de suas realizações e os recursos e procedimentos didáticos nelas utilizados.

Mediante isso, julgamos pertinente enfatizarmos que a vivência em repertórios de música antiga se apresenta como de fundamental importância para o ensino de música na contemporaneidade, a partir de experiências relacionadas à apreciação e significação musical. Esta abordagem sociocultural da vivência em música antiga oferece aporte para a ampliação dos potenciais artísticos e intelectuais de alunos e professores, os aproximando de momentos históricos diversos e deste modo de realizar música tão evidente no fazer musical ocidental e na herança cultural brasileira.

Kleber defende a ideia de música enquanto prática social, pois, segundo a autora,

Para entender a música como de fundamental importância na vida humana, é necessário refletir sobre as condições da manipulação do homem sobre o mundo material e a construção de significados a partir da experiência e dos sentidos humanos. (KLEBER, 2006, p. 28).

A autora cita Shepherd & Wicke para balizar que, sob este viés de pensamento, a música “não se estrutura por si mesma, mas é estruturada pelas

peessoas, pela capacidade de se perceber e estruturar os sons do mundo material em estruturas simbólicas em nível de consciência. ” (SHEPHERD & WICKE, 1997, p. 199, *apud* KLEBER, 2006, p. 29). Do mesmo modo, Kleber agrega o pensamento de Blacking, ao enfatizar que “o fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências em outras ações sociais. ” (*ibidem*).

Nesse sentido, a nosso ver, as contribuições da autora dialogam com o fazer musical medieval e renascentista em contextos atuais pois

Uma vez que a pedagogia se ocupa de entender como o homem adquire conhecimento levando em conta a dimensão social, [...] a socialização musical, processo no qual os indivíduos desenvolvem-se musicalmente, diz respeito aos processos relacionados à interação da música, sua disseminação, seus gêneros e estilos, sua relação com a identidade de grupos sociais. (KLEBER, 2006, p. 33).

Do mesmo modo, Constantino defende a ideia de que a educação musical pode servir como agente de mudança social a partir da apreciação e da vivência musical de diferentes gêneros musicais. O autor problematiza a questão:

Mas como permitir que as músicas de diferentes culturas e épocas, que se avolumam nos vinis, bibliotecas virtuais e *playlists*, sejam abordadas na escola sem parecer algo pasteurizado, desconectado das experiências musicais significativas dos alunos – no pior sentido da palavra – como um pastiche, um arremedo de música? Se fosse possível diminuir o fosso entre a experiência das escutas cotidianas e os modos de escolarização destas experiências, uma valiosa contribuição seria dada [...]. (CONSTANTINO, 2017, p. 16).

Constantino fundamenta sua argumentação em estudiosos como Koellreutter, ao defender o ensino de música enquanto agente modificador do “homem e da sociedade, entendendo como consciência a capacidade do homem

de apreender os sistemas de relações que atuam sobre ele, o influenciam e o determinam. ” (KOELLREUTTER, 1997, p. 69, *apud* CONSTANTINO, 2017, p. 29).

Do mesmo modo, o autor cita Hesmondhalgh, a respeito do “potencial emancipador da experiência estética” (HESMONDHALGH, 2015, p.199, *apud* CONSTANTINO, 2017, p. 29). Especificamente no âmbito da música, Constantino cita David Hesmondhalgh mais uma vez:

A música pode elevar nossa compreensão de como podem pensar ou sentir os outros. [...] Essa é uma das razões pelas quais a educação cultural poderia enriquecer a vida das pessoas. A aprendizagem sensível das convenções e dos discursos pode ajudarnos a compreender de maneira mais realista que tipos de experiências e emoções estão codificadas na música. (HESMONDHALGH, 2015, p.88-89, *apud* CONSTANTINO, 2017, p. 29).

Quanto a importância da apreciação e experimentação prática de repertórios de diferentes épocas e gêneros musicais, Constantino desenvolve ainda uma reflexão na qual

Estudar e compreender um gênero musical trata-se, portanto, de analisar fenômenos vivos e dinâmicos, que envolvem a cadeia de produção e veiculação até a apreciação musical com suas implicações individuais e rituais grupais. (CONSTANTINO, 2017, p. 34).

Diante do exposto, seguimos adiante nesta dissertação descrevendo a abordagem metodológica, a trajetória do Ilvminata e alguns aspectos relevantes para o entendimento do contexto das atividades educacionais desenvolvidas pelo grupo.

2 A ABORDAGEM METODOLÓGICA

Adotamos o olhar autoetnográfico que se fundamenta na perspectiva de Leon Anderson para uma autoetnografia analítica, a partir da Psicologia Cultural descrita por Bruner, na qual a narrativa textual leva em consideração aspectos culturais em sua observação prática. Marques & Satriano sintetizam esta prerrogativa:

A Psicologia Cultural de Bruner (1997) apresenta duas exigências ao estudar-se a narrativa: a primeira é que a interpretação de sentido deve considerar tanto os aspectos individuais quanto os culturais (sócio-históricos); a segunda é que além de explorar os significados, é preciso explorar também os usos práticos da narrativa. A quem serve, o que provoca, que regras defende, a que ideal de homem se aplica? A pesquisa das autobiografias se presta a estas análises, a ênfase não está no registro fiel, cópia da realidade (até porque é impossível), mas na dinâmica, no que a pessoa pensou que fez, porque ela pensou que fazia alguma coisa, em que situação ela pensou que estava, como ela descreve seu sentimento e apreensões desta situação descrita. O autor revela que a narração não apenas relata, mas justifica, há uma leitura contextual em todo texto produzido. Há um enredo, uma sequencialidade, um conjunto de escolhas e a busca de justificar o anticanônico. Neste processo há a possibilidade de um desvelamento, uma nova apropriação e conseqüentemente um novo posicionamento no mundo. (MARQUES & SATRIANO, 2017, p. 375, 376).

Dessa forma, os quatro anos de produção do *Iluminata* que esta pesquisa se propõe a descrever e analisar são caracterizados por diferentes aspectos pertinentes às discussões em educação musical. O método de ensino, que privilegia a vivência musical a partir da apreciação e discussão sobre diferentes épocas históricas; a abordagem, que procurou ser simplificada de modo que estabelecesse comunicação ainda que com o indivíduo mais distante da realidade musical do grupo; a liberdade, que foi continuamente objeto de observação e aprimoramento, levando em consideração os diferentes pontos de vista tanto dos músicos do grupo quanto de seus públicos; e a memória, elemento aqui de suma importância para a divulgação das práticas de ensino

que foram adotadas e que revela, sobretudo, as impressões e percepções que permaneceram nas reflexões compartilhadas pelos atores desse estudo. Não nos referimos somente às minhas memórias enquanto cantora, professora e coordenadora, mas a de todos os entrevistados que colaboraram com os feitos do Ilvminata.

2.1 A PESQUISA AUTOETNOGRÁFICA

A aproximação prática entre o objeto de pesquisa e o pesquisador é investigada há pelo menos um século na Europa e nos Estados Unidos. Natural do ramo da pesquisa etnográfica e adotado inicialmente por pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais a exemplo da sociologia, antropologia e psicologia, esta linha de pensamento partiu essencialmente da necessidade de atribuir valor às percepções do pesquisador uma vez que “no mundo contemporâneo plural, multifacetado e atravessado por redes de relações múltiplas, os processos colaborativos apresentam-se como perspectiva agregadora de saberes. ” (SANTOS & BIANCALANA, 2017, p. 92).

Nos Estados Unidos, estudos relevantes na área da sociologia foram desenvolvidos em um movimento conhecido por Escola de Chicago, no qual autores desenvolveram seus trabalhos sob uma perspectiva ainda vanguardista que adotava o ponto de vista do pesquisador enquanto membro do grupo social pesquisado. No entanto, talvez pelo paradigma acadêmico vigente, este viés atribuía certa tendência à obscuridade do pesquisador autoetnógrafo, mesmo que buscando trazer ao âmbito acadêmico as vivências do pesquisador atreladas ao seu discurso textual.

Os sociólogos estudantes [na Universidade de Chicago] frequentemente viviam nos campos estudados, caminhavam nas ruas, coletavam dados quantitativos e qualitativos, trabalhavam para agências locais, e tinham experiências autobiográficas

emergindo desses locais ou similares a eles. (DEGAN, 2001, p. 20 *apud* ANDERSON, 2006, p. 375, colchetes nossos)¹³.

Essa tendência à narrativa autoetnográfica se manteve na segunda fase do movimento, conhecido por Segunda Escola de Chicago. Nela, “diversos estudantes voltaram um olhar etnográfico aos seus ambientes de trabalho e outros espaços nos quais estavam pessoalmente envolvidos”.¹⁴ (*Ibidem*). Contudo, diferentemente da primeira fase do movimento, neste momento uma maior preocupação analítica começou a se revelar na narrativa dos textos produzidos, de forma que estas análises e a auto-observação se tornaram cada vez mais perceptíveis.

Dentre outras, Anderson menciona a pesquisa de David Sudnow intitulada “Caminhos das Mãos” (1978) como “um virtuoso exemplo da pesquisa fenomenológica baseada na auto-observação” (p. 376). Neste estudo, Sudnow descreveu de modo detalhado os processos e estágios da aquisição de habilidades que ele experimentou enquanto aprendia a tocar improvisações jazzísticas ao piano (ANDERSON, 2006).

Já no final do século XX, uma outra corrente racionalizou a autoetnografia, desta vez do ponto de vista evocativo. Nela, pesquisadores autoetnógrafos “contornam o problema representacional invocando uma epistemologia da emoção, levando o leitor a sentir os sentimentos do outro.” (DENZIN, 1997, p. 228, *apud* ANDERSON, 2006, p. 377, tradução nossa)¹⁵. Isso significa que para esta linha de pensamento a autoetnografia rompe com as fronteiras entre ciências sociais e literatura, promovendo uma interligação entre as experiências emocionais subjetivas do autor e a ressonância dessa escrita no leitor.

¹³ “*The student sociologists [at the University of Chicago] often lived in the settings studied, walked the streets, collected quantitative and qualitative data, worked for local agencies, and had autobiographical experience emerging from these locales or ones similar to them.*”

¹⁴ “[...] *numerous students turned an ethnographic eye to their workplaces and other settings in which they were personally involved.*”

¹⁵ “*Bypass the representational problem by invoking an epistemology of emotion, moving the reader to feel the feelings of the other.*”

O gênero de escrita autoetnográfica que eles têm desenvolvido compartilha sensibilidades pós-modernas, especialmente o ceticismo em direção à representação do "outro" e dúvidas quanto à generalização do discurso teórico. A autoetnografia evocativa requer uma narrativa considerável e habilidades expressivas - exemplificadas na prosa bem trabalhada, poesia, e apresentações de Carolyn Ellis, Laurel Richardson, Carol Rambo Ronai, entre outros. (ANDERSON, 2006, p. 377, tradução nossa).¹⁶

Diante desse panorama, Anderson categoriza cinco aspectos do que ele intitula "autoetnografia analítica". Os tópicos que o autor propõe envolvem: (1) o pesquisador membro completo da pesquisa (*CMR – complete member researcher*); (2) reflexibilidade analítica (*analytic reflexivity*); (3) visibilidade narrativa do próprio pesquisador (*narrative visibility of the researcher's self*); (4) diálogo com informantes para além do próprio pesquisador (*dialogue with informants beyond the self*); e (5) compromisso com a análise teórica (*commitment to theoretical analysis*). (ANDERSON, 2006, p. 378).

No primeiro, o pesquisador se encontra completamente inserido no mundo social sob discussão, influencia e é influenciado por ele, sob uma perspectiva multifocada tanto na percepção das atividades desenvolvidas quanto no olhar analítico que observa elementos múltiplos daqueles que são membros do objeto de estudo observado, mas que, no entanto, não dedicam o olhar pesquisador às atividades. Segundo o autor,

O autoetnógrafo é um participante mais analítico e autoconsciente da conversa do que o membro típico do grupo, que raramente pode ter uma orientação particularmente abstrata ou introspectiva para a conversa e atividades. Mas o entendimento do autoetnógrafo, ambos como membro e como pesquisador, emerge não de uma descoberta independente,

¹⁶ "The genre of autoethnographic writing that they have developed shares postmodern sensibilities—especially the skepticism toward representation of "the other" and misgivings regarding generalizing theoretical discourse. Evocative autoethnography requires considerable narrative and expressive skills—exemplified in the well-crafted prose, poetry, and performances of Carolyn Ellis, Laurel Richardson, Carol Rambo Ronai, and others."

mas de diálogo engajado. (ANDERSON, 2006, P. 382, tradução nossa).¹⁷

Quanto à reflexibilidade analítica, Anderson expõe que enquanto a etnografia tradicional se preocupa em fazer compreender o mundo social pesquisado para além da percepção e experiência do pesquisador em campo, a autoetnografia se preocupa em relacionar a perspectiva inclusive emocional do pesquisador, reconhecendo a influência recíproca entre o autoetnógrafo e suas fontes de pesquisa. Isso se dá, em sua visão, pelo desejo do autoetnógrafo em “compreender melhor a si mesmo e aos outros através do exame de suas ações e percepções em referência e diálogo com aqueles de outros”. (ANDERSON, 2006, p. 382).¹⁸

No terceiro item, Anderson discute a abordagem do autoetnógrafo em sua narrativa textual. Segundo ele, o pesquisador que opta por esta abordagem deve levar em consideração que suas interações no meio social pesquisado refletem na construção de valores e significados para aquele grupo. Na perspectiva do autor, isso acontece de forma que, quando descrito na narrativa textual, estes elementos são expostos de modo relevante ao texto e à pesquisa, tornando-se vitais à sua compreensão global.

Um aspecto central da autoetnografia é que o pesquisador é um ator social altamente visível no texto escrito. Os próprios sentimentos e experiências do pesquisador estão incorporadas na história e são consideradas como dados vitais para a compreensão do mundo social sendo observado.¹⁹ (ANDERSON, 2006, p. 384, tradução nossa).

¹⁷ “The autoethnographer is a more analytic and self-conscious participant in the conversation than is the typical group member, who may seldom take a particularly abstract or introspective orientation to the conversation and activities. But the autoethnographer’s understandings, both as a member and as a researcher, emerge not from detached discovery but from engaged dialogue”.

¹⁸ “...a desire to better understand both self and others through examining one’s actions and perceptions in reference to and dialogue with those of others.”

¹⁹ “A central feature of autoethnography is that the researcher is a highly visible social actor within the written text. The researcher’s own feelings and experiences are incorporated into the story and considered as vital data for understanding the social world being observed.”

Quanto ao item 4, diálogo com informantes para além do próprio pesquisador, o autor considera a pesquisa autoetnográfica como reflexiva, mas também como relacional. Neste sentido, as inter-relações entre o pesquisador e o grupo social em que ele se insere para estudo devem servir como agente influenciador do conhecimento social compartilhado. Nas palavras do autor, “diferentemente da autoetnografia evocativa, que busca fidelidade narrativa a partir apenas da experiência subjetiva do autor, a autoetnografia analítica é fundamentada na auto-experiência, mas seu alcance vai além.”²⁰ (ANDERSON, 2006, p. 386).

Por último, no item 5, Anderson nos chama atenção para o aspecto referencial da pesquisa autoetnográfica evocando o “compromisso com uma agenda analítica”, na qual “a escolha do uso de evidências empíricas [servem para] formular e refinar compreensões teóricas de um processo social”.²¹ (P. 387, colchetes nossos). Isso significa que na escolha da abordagem autoetnográfica o pesquisador deve estar ciente de que o olhar pessoal inserido no texto precisa servir como “ponte” para os diversos aspectos e referenciais teóricos que possam aportar, desenvolver ou refinar o objeto de pesquisa.

Portanto, sob linhas gerais,

A proposta da autoetnografia analítica não é simplesmente documentar experiências pessoais para oferecer uma “perspectiva interna”, ou para evocar ressonâncias emocionais no leitor. Ao contrário, a característica que define as ciências sociais analíticas é o uso de dados empíricos para ganho de perspectiva dentro de um conjunto de fenômenos sociais mais amplos que aqueles propostos somente pelos dados coletados. [...] Etnógrafos analíticos não se contentam em alcançar a tarefa representacional de capturar “o que está acontecendo” em uma vida individual ou ambiente social. Isso distingue a etnografia

²⁰ “Unlike evocative autoethnography, which seeks narrative fidelity only to the researcher’s subjective experience, analytic autoethnography is grounded in self-experience but reaches beyond it as well.”

²¹ “Using empirical evidence to formulate and refine theoretical understandings of social processes.”

analítica da etnografia evocativa e narrativas similares feitas em primeira pessoa.²² (ANDERSON, 2006, p. 387, tradução nossa).

No Brasil, em acordo com esta linha de pensamento, o tema vem sendo discutido e adotado por diferentes áreas do conhecimento, com valor agregador reconhecido por diversos autores no campo das Ciências Humanas e Sociais. Sob a perspectiva da Psicologia Cultural de Bruner (1997), o uso da narrativa autoetnográfica em pesquisas acadêmicas se justifica pois

A capacidade do uso da linguagem é algo inerente ao ser humano. Sua capacidade de narrar o mundo e a si mesmo abre oportunidade ímpar para seu desenvolvimento já que permite trabalhar no campo das ideias com fatos reais ou ficções e navegar pelo espaço e tempo. A partir de narrativas, tem-se a possibilidade de (re)elaborar questões internas e fortalecer a autoria e a autonomia. (MARQUES & SATRIANO, 2017, p. 372).

Segundo estas autoras, a abordagem autoetnográfica é, portanto, vista como enriquecedora enquanto método científico por sua conexão com a realidade pesquisada. Ela permite a apropriação dos eventos estudados de modo que as percepções do pesquisador são relevantes a “uma análise cultural e interpretativa centrada nas vivências do próprio pesquisador enquanto sujeito em seu contexto social.” (*Idem*, p. 376).

Para Santos & Biancalana, a opção pela pesquisa autoetnográfica em estudos performáticos na área de Artes é agregadora pois este método permite ao pesquisador artista um aprofundamento e enriquecimento da obra, possibilitando a ampliação de possibilidades artísticas e científicas. Nas palavras das autoras,

²² “The purpose of analytic ethnography is not simply to document personal experience, to provide an “insider’s perspective,” or to evoke emotional resonance with the reader. Rather, the defining characteristic of analytic social science is to use empirical data to gain insight into some broader set of social phenomena than those provided by the data themselves. [...] Analytic ethnographers are not content with accomplishing the representational task of capturing “what is going on” in an individual life or social environment. This distinguishes analytic ethnography from evocative ethnography and similar first-person narratives.”

Investigações autoetnográficas e artísticas apresentam características parecidas, facilitando a relação entre si: o mesmo corpo que cria, vai a campo, escreve e pesquisa. [...] Assim, entende-se que a pesquisa acontece de forma orgânica, processual e não causal, e que a experiência do artistapesquisador é indissociável de sua obra e seus estudos. (SANTOS & BIANCALANA, 2017, p. 92).

No que se refere à educação, Marques & Satriano elaboram ainda sobre estudos autoetnográficos que valorizam a pesquisa que acontece junto ao professor, de cunho tanto investigativo quanto formativo. Segundo as autoras, “destaca-se nesta perspectiva o papel ativo do pesquisador como ator e investigador de sua própria história.” (MARQUES & SATRIANO, 2017, p. 376). Já no campo específico da educação musical, pesquisas recentes que adotam o método autoetnográfico foram identificadas na plataforma *google acadêmico*. Destacamos algumas delas.

Santos (2017) utiliza-se da investigação autoetnográfica em sua dissertação para embasar a busca de memórias em seus processos de aprendizado, no qual “a autoetnografia foi utilizada como uma técnica de acessar os dados, descrevendo meu processo de ingresso no terreiro e o início do meu aprendizado dentro dele, em especial o aprendizado musical.” (SANTOS, 2020, p. 44). O autor fundamenta sua escolha nos escritos do sociólogo Silvio Santos (2017), o qual apresenta uma metodologia autoetnográfica baseada em três elementos primordiais: “a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados” (SANTOS, 2017, p. 218, *apud* SANTOS, 2020, p. 45).

Façonha (2016), também opta pela autoetnografia para descrever aspectos de suas experiências enquanto educadora musical. Em seu subtópico intitulado “Autoetnografia de uma professora e os saberes docentes-musicais: possíveis tipologias”, a autora nos diz:

[...] procuro neste tópico relacionar alguns aspectos de minha formação com os saberes pedagógicos musicais para o

educador musical, olhando como pesquisadora-professora, imersa no contexto da educação básica, em constante formação na trilha que sigo desde criança. Por meio de um olhar para si enxergo não somente o Eu que tenho sido, mas os muitos que comigo São e as paisagens sonoras e pedagógicas que venho vendo, e escolhendo ver, para tornar-me cada dia um pouco mais. (FAÇANHA, 2016, s/p).

Diante do exposto, compreendemos que a autoetnografia é um método científico que ainda levanta discussões no meio acadêmico e que está em constante investigação quanto aos seus instrumentos e ferramentas. No entanto, fica claro para nós que sua utilização em pesquisas na área de educação musical atribui expressiva relevância a aspectos subjetivos e inerentes que engrandecem e refinam os estudos da área, visto que dialogam diretamente com a natureza humana do fazer educacional.

Sob o ponto de vista construtivista, esta metodologia constitui importante ferramenta potencial uma vez que as descrições das inter-relações entre o pesquisador-ator e o meio pesquisado revelam o desenvolvimento de aspectos pertinentes à educação, tais quais a construção e dinamização de uma atitude crítica que acontece no espaço social pesquisado e que colabora na construção de senso crítico de todos os atores envolvidos na pesquisa.

2.2 PROCEDIMENTOS DA PESQUISA

Este estudo foi realizado a partir da análise documental, entrevistas diversas e minhas reflexões no que se refere às atividades educacionais que o Ilvminata realizou entre os anos de 2015 e 2019. Para tanto, levamos em consideração as reflexões relatadas por membros do Ilvminata que participaram de uma ou mais das atividades descritas nesta dissertação, além dos registros documentais oriundos de diferentes fontes, mas principalmente do acervo do grupo. Os dados coletados serão analisados, descritos e apresentados ao longo desta dissertação, à medida que melhor se apliquem ao contexto sendo discutido no momento.

2.3 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Conforme indicado anteriormente, este estudo de caso qualitativo tem como objetivo descrever e analisar como as atividades do Ilvminata possibilitaram a diferentes públicos a prática de música dos períodos medieval e renascentista. Para isso, a coleta de dados desta pesquisa seguiu o parâmetro no qual a coleta de dados “deverá ser conduzida a partir de múltiplas fontes de evidências e instrumentos de coleta, de modo que esta pesquisa se desenvolva delimitada e rigorosamente alinhada às fundamentações teóricas especializadas” (GIL, 2010, p. 117). Entre os instrumentos de coleta de dados propostos neste estudo, destacam-se entrevistas e a pesquisa documental.

O agrupamento destas fontes de informação colabora na decodificação e interpretação dos dados, na melhor contextualização do caso, no confronto e validação de outras fontes de coleta de modo que o máximo de dados fidedignos possam ter sido aproveitados na elaboração desta pesquisa.

2.3.1 A pesquisa documental

Utilizamos fontes documentais que, de acordo com Yin (2005, p. 93) “são comumente utilizadas em estudos de caso” e pretendem colaborar na solidez da estruturação de dados e informações dos critérios de entrevista. Reunimos como fontes documentais (1) documentos pedagógicos, a exemplo dos planos de aulas e sistematizações de atividades que puderam ser resgatados²³; (2) gravações em áudio e vídeo captadas na época da realização das atividades; (3) cartazes e programas de concertos; e (4) materiais diversos de divulgação das atividades por meio impresso e/ou digital. Tais documentos foram reunidos principalmente no acervo do grupo.

²³ Os planos de aula e sistematizações de atividades encontram-se nos Anexos 3 ao 7, ao final desta dissertação.

Daniele Oliveira, diretora artística do Illvminata, mantém este acervo em sua casa e nele constam partituras e materiais de apoio, tais quais cópias de manuscritos e *fac similes*²⁴ que derivam das pesquisas autodidatas que o grupo realizou na escolha de cada um de seus repertórios; cartazes e programas de concerto; anotações e apontamentos de discursos, planejamento de ensaios, aulas e atividades; gravações em áudio e/ou vídeo de ensaios, concertos, apresentações e atividades educacionais.

2.3.2 As entrevistas

Todos os entrevistados receberam carta convite²⁵ para participar da pesquisa, que foi encaminhada por email. Junto foi enviado um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido²⁸, que deveria ser lido e assinado, caso as pessoas selecionadas concordassem em participar.

Na devolutiva do aceite da participação, foi enviado um novo email contendo o documento da entrevista com campos livres para preenchimento das respostas. É importante destacar que nenhuma das perguntas propostas nestas entrevistas era de resposta obrigatória.

No total, esta pesquisa contou com quinze participantes que responderam às suas entrevistas no período de dezembro de 2020 a abril de 2021.

Foram propostos quatro modelos de entrevista, sendo eles:

1) Entrevistas estruturadas para os integrantes do Illvminata²⁶ (cantores e instrumentistas) nas diferentes formações do grupo e a ensaiadora da atividade de prática vocal da II Oficina de Música Antiga (2019). Tais entrevistas foram

²⁴ *Fac símile*, segundo o dicionário Michaelis, refere-se à reprodução exata de um livro, de um desenho, de uma estampa, etc.

²⁵ Ver APÊNDICE 1 – CARTA CONVITE ENVIADA PARA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA.

²⁸ Ver APÊNDICE 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.

²⁶ Ver APÊNDICE 3 - ENTREVISTA PARA MEMBROS PARTICIPANTES DAS ATIVIDADES EDUCACIONAIS DO ILLVMINATA.

realizadas individualmente, com as respostas devolvidas por escrito. Quinze pessoas foram convidadas a participar. Destas, nove optaram por responder à nossa pesquisa, sendo eles os cantores Jean Alisson da Silva, Caio Lúcio Nascimento, Maria Clara Nunes Barbosa e Pietro Antônio Pizzatto; os instrumentistas Geraldo Welmhoff, Gabriela Rogalsky, Franciele Silva e Mateus Sokolowski; e a ensaiadora da atividade de prática vocal da Il Oficina de Música Antiga (2019), Rosemeri Paese.

2) Entrevista estruturada²⁷, sob os mesmos procedimentos, enviada à diretora artística do grupo, Daniele Oliveira, que concordou em participar.

3) Entrevistas semiestruturadas aplicadas pessoalmente ao produtor cultural Álvaro Collaço (captada em áudio) e remotamente a Flávio Stein²⁸ (captada por vídeo chamada). Nesta etapa, preparamos entrevistas com perguntas generalistas que pretendiam permitir aos entrevistados direcionar suas respostas a pontos específicos que julgassem mais pertinentes. A partir daí, complementamos algumas das perguntas, no momento das respostas, de forma que as entrevistas pudessem fornecer a maior gama de informações pertinentes possível. Seguimos, no entanto, o plano de perguntas até o final, retomando alguns pontos que foram mencionados em respostas anteriores, mas que consideramos pertinentes de aprofundamentos.

4) Entrevistas abertas aplicadas aos colaboradores das atividades do grupo em diferentes ocasiões. Foram eles Marcella Lopes Guimarães (resposta por escrito), Guilherme Gontijo Flores (resposta por escrito) e Brenno Lima (resposta por escrito). Nestas entrevistas, foram enviadas cartas convite específicas²⁹ que sugeriam a escrita de um parágrafo ou pequeno texto sobre a experiência dos entrevistados nas atividades educacionais em que eles colaboraram. Na mesma carta, foi cordialmente solicitado que os convidados compartilhassem registros

²⁷ Ver APÊNDICE 4 - ENTREVISTA PARA A DIRETORA ARTÍSTICA DO ILLVMINATA.

²⁸ Flávio Stein colaborou com o Illvminata em diferentes ocasiões das atividades pesquisadas. Em algumas oportunidades, Flávio colaborou como instrumentista, tocando flautas; como regente e diretor artístico do concerto “Gestos do Corpo do Fogo” (2018); e como professor da classe de Prática Instrumental da I Oficina de Música Antiga da Caixa Cultural (2018) e do minicurso “Conversas Curiosas”, ofertado no mesmo evento.

²⁹ Ver APÊNDICE 7 – CARTAS CONVITE PARA ENTREVISTAS ABERTAS.

de fotos e/ou vídeos que pudessem acrescentar às fontes documentais da pesquisa.

2.3.2.1 Os entrevistados

As quinze pessoas entrevistadas para esta pesquisa foram:

Daniele Oliveira

Iniciou seus estudos em canto na sua cidade natal, Campo Grande (MS), com Clarice Maciel. Participou de festivais e *masterclasses* com Neyde Thomas, Enza Ferrari, Carlo Colombara, Eiko Senda e Maria Cristina Kiehr. Iniciou seus estudos acadêmicos no curso de Licenciatura em Música (UFMS)³⁰, graduando-se Bacharela em Canto Lírico (UNESPAR³¹ – 2018). Atuou em diversas montagens cênicas, a exemplo das óperas *The Mikado* de Gilbert & Sullivan, *The Old Maid and The Thief*, de Menotti, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, de Puccini, *King Arthur*, de Purcell, *Orfeo Dolente*, de Belli, *Die Schöne und Getreue Ariadne*, de Conradi e *Carmen*, de Bizet.

É cantora coralista da Camerata Antiqua de Curitiba há mais de dez anos, e como solista à frente do grupo, destacam-se o *Requiem*, de Bruckner, com regência de Charles Roussin, o *Stabat Mater*, de Haydn, sob regência de Alessandro Sangiorgi, a *Nelson Mass*, de Haydn e cantatas de Bach, sob regência de Luis Otávio Santos, o *Dixit Dominus*, de Handel, sob regência de Juan Manuel Quintana, o *Salmi Concertati*, de Bassani, sob regência de Martin Gester, o *Requiem*, de Jomelli, sob regência de Peter Van Heyghen e o *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi, sob regência de Fernando Cordella. Atua também como chefe do naipe de contraltos no coro universitário *Champagnat* (PUC-PR³¹) e no coro amador *Harmonia*, que se dedica à música folclórica alemã.

³⁰ Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

³¹ Universidade Estadual do Paraná.

³¹ Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

É atualmente mestranda em Música (UFPR) na linha de pesquisa Musicologia e Etnomusicologia, com trabalho em desenvolvimento no âmbito da musicologia histórica. Daniele é a idealizadora do *Ilvminata*, atuando como cantora, instrumentista (percussão e cordas) e diretora artística desde a fundação do grupo.

Caio Lúcio Nascimento

Iniciou seus estudos como coralista do *Coral Curumim Salesiano* em sua cidade natal, Belo Horizonte (MG), sob a regência de Robson Lopes, e também do *Madrigal Vocabilis*, sob regência do mesmo maestro e na mesma cidade. Em Curitiba, participou do Coral da Universidade Tecnológica do Paraná, sob regência de Priscilla Prueter. Cantor no *Ilvminata* desde sua primeira formação, Caio se uniu ao grupo por intermédio da professora Priscilla Battini Prueter, coordenadora e maestrina dos Corais da UTFPR³².

Desde então, Caio vem desenvolvendo seus estudos em música, tendo ingressado, em 2018, no curso Superior de Canto Lírico da UNESPAR. Atualmente faz parte dos grupos *Ottava Bassa*, sob regência de Alexandre Mousquer, e do *Ilvminata - Grupo de Pesquisa autodidata e Performance em Música Antiga*, com direção artística de Daniele Oliveira, no qual atua também como solista.

Franciele Pereira Oliveira

Flautista e educadora musical, Franciele atua como professora de musicalização tendo realizado cursos formativos com diversos professores, a exemplo de Luís Bourscheidt, Guilherme Romanelli, Enny Parejo, Ângela Sasse, Cristiane Alexandre, Yara Campos, Mara Campos, Denise Sartori, Andrezza

³² Informações disponíveis no website da Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR), disponível em <http://www.utfpr.edu.br/cultura/coral/curitiba/equipe/priscila> Acesso em 10 abr. 2021.

Prodóssimo, Carlos Kater, Lucia Passos, Claudia Teixeira, Juan Carrasco (ARG), Ana Abe (ARG), Reynaldo Puebla (ARG), Angela Broeker (EUA). É graduada em administração (OPET³³, 2013), licenciatura em música (UNESPAR, 2018), especialista em Educação Musical para a Educação Básica (IFPR³⁴, 2021) e pós-graduada em Educação a Distância com ênfase na Formação de Tutores (2020).

Na área da performance, atuou nos grupos de percussão corporal Belas Batucadas (2017), com direção artística da professora Dra. Cristiane Otutumi; no Coro Lírico de Curitiba, com direção artística de Gehad Hajar (2016-2017), como mezzo-soprano. Como flautista, tocou flauta doce no *Música Antiga* da EMBAP, com direção artística do professor Dr. Orlando Fraga (2016), e no *Ressonâncias EMBAP*, com direção artística da professora Me. Ângela Sasse (2015-2017). Atualmente, é flautista no Ilvminata.

Geraldo Wehmhoff

Flautista, Geraldo começou a estudar música em 1992, no Departamento de Música da Escola Superior de Teologia em São Leopoldo, RS, em grande parte guiado pela tradição luterana de canto (hinos) durante os cultos. Em 1996, concluiu o Curso Técnico de Música com Habilitação em Instrumento Musical, e já no ano seguinte iniciou seus estudos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Teve como professores Werner Ewald e Lucia Becker Carpena, além da participação de masterclass ministrados por Jean-Pierre Hamon (França), Ricardo Kanji (Holanda/Brasil), Natalia Chahim (Brasil) e HansJoachim (Alemanha). Em 2012, iniciou estudos com a flauta transversal barroca sob a supervisão de Zélia Brandão (Brasil), e também tem participado de *masterclass* com Rachel Brown (Inglaterra).

Já se apresentou em diversas formações de grupos de câmara em São Leopoldo, Canoas, Porto Alegre, Curitiba e Juiz de Fora, dentre outras cidades. É integrante do Ilvminata desde abril de 2017, onde vem experimentando diferentes instrumentos de sua coleção pessoal, a exemplo da viola da gamba

³³ Grupo educacional Opet, que regência a UniOpet, centro de graduação e pós-graduação sediado em Curitiba/PR.

³⁴ Instituto Federal do Paraná.

(soprano e baixo), virginal, rauschpfeife e cornamusa, além de cantor em algumas peças renascentistas.

Gabriela Rogalsky

Iniciou seus estudos em música com professores particulares aos sete anos, tendo como instrumento a flauta doce. Após algum tempo sem estudar, retomou seus estudos em 2013, graduando-se Bacharel em Flauta Doce pela UNESPAR (2018). Participou de masterclasses com Luis Beduschi Catarina e Rodrigo Calveyra.

Na área da performance, Gabriela participou do Quinteto de Flautas, orientado por Rodrigao Calveyra e tocou na Orquestra Barroca da 34ª Oficina de Música de Curitiba (2016), entre outros. É integrante do Illvminata desde sua primeira formação, tendo realizado diversos concertos didáticos e colaborado nas demais atividades propostas pelo grupo.

Jean Alisson

Cantor, integrou o Coral UTFPR de 2011 a 2014, sob regência da maestrina Priscilla Prueter. Junto ao coro, participou de diversas apresentações em Curitiba, incluindo espetáculos ao lado da Camerata Antiqua de Curitiba. Integrou o coro da Oficina de Música de Curitiba em 2013 e 2014, apresentando obras de Villa-Lobos sob regência de Mara Campos e Osvaldo Ferreira, respectivamente.

É graduado em Artes Visuais (UFPR), desenvolvendo trabalhos profissionais nesta área. Desde 2015 é integrante do Illvminata – Grupo de Pesquisa autodidata e Performance em Música Antiga, sob direção artística de Daniele Oliveira, onde desenvolve pesquisas autodidatas voltadas à divulgação e a prática da música medieval e renascentista.

Pietro Antônio Pizzatto

Cantor, Pietro iniciou suas experiências com o canto no Coral UTFPR, em 2016. De lá para cá, realizou diversos cursos relacionados à área, atuando como cantor coralista no coro masculino *Ottava Bassa*, sob regência de Alexandre Mousquer. Participou em montagens operísticas da cidade de Curitiba, a exemplo de “*Die Fledermaus*”, de J. Strauss II e “*Carmen*”, de G. Bizet.

Na área acadêmica, participou do Programas de Monitoria Acadêmica no período que cursou o curso de Bacharelado em Canto Lírico da UNESPAR, onde se graduou em 2020. Foi integrante do Ilvminata entre os anos de 2017 e 2019, realizando concertos de música medieval e renascentista, promovendo oficinas de música na cidade de Curitiba e atuando como preparador vocal em algumas etapas de trabalho do grupo.

Maria Clara Nunes Barbosa

Cantora, Maria iniciou seus estudos em música em 2013, cursando violão com a professora Simone Welter (Cascavel – PR). Desde então, realizou diversos cursos na área do canto, mudando-se para Curitiba com a finalidade de cursar o Bacharelado em Canto Lírico da UNESPAR. Atuou em montagens operística da universidade, a exemplo de “*Die Fledermaus*”, de J. Strauss II e “*Carmen*”, de G. Bizet e “*Orfeu e Euridice*”, de C. W. Gluck.

É integrante do Ilvminata desde 2017, tendo como instrumento principal o canto, no entanto experimentando instrumentos de corda, a exemplo do Oud, em algumas apresentações do grupo.

Mateus Sokolowski

Vielista de roda, Mateus é fundador da banda Mandala Folk, dedicada a repertórios de *Folk Rock*, *Fusion* e Medieval, além de ter gravado o CD *Rocky Road To Dublin* (2012), com a banda curitibana Gaiteiros de Lume, da qual foi integrante por dois anos. Também em 2012, realizou concertos em Portugal, se destacando pelo seu trabalho com música tradicional europeia.

Como produtor cultural, realizou a curadoria e coordenação artística do Festival No Improviso (2012, 2013), participou do Festival Brinque de Teatro Infantil com a Montenegro Produções Culturais (2013), realizou a produção local do Concerto Gols Pela Vida em Prol do Instituto Pelé Pequeno Príncipe (2014) junto ao maestro Norton Morozowicz e coordenou artisticamente o projeto Encontros Musicais (2015), que contou com a participação de Hamilton de Holanda e Yamandu Costa, entre outros.

Na área acadêmica, é mestre e doutorando em História (UFPR), com pesquisa interdisciplinar voltada a Música, História e Literatura. Atua como escritor de livros didáticos dedicados à História Antiga e Medieval e como professor em algumas instituições, dentre elas a ITECNE, na qual atualmente leciona para o curso de pós-graduação em História Antiga e Medieval. Em 2020, Mateus lançou o CD “A taberna no fim do universo”, com a banda Mandala Folk. Integrante do Illvminata desde 2016, Mateus participou de várias atividades do grupo na posição de violista de roda e professor em palestras ofertadas nas oficinas, aulas e concertos didáticos que o grupo promoveu.

Rosemeri Paese

Bacharel em piano pela Escola de Belas Artes do Paraná (atual UNESPAR), Meri Paese é regente do Coral Champagnat, grupo universitário da PUC-PR. Desenvolveu estudos como cantora coralista e instrumentista de teclas (cravo, órgão e piano), além de diversos cursos em sua principal área de atuação, a regência coral. No Illvminata, Meri foi professora da atividade de prática vocal na II Oficina de Música Antiga (2019) promovida pelo grupo.

Marcella Lopes Guimarães

Natural do Rio de Janeiro, Marcella Lopes Guimarães possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), mestrado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999) e doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná (2004).

Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal do Paraná, com diversas publicações e realizações na área acadêmica. A professora Marcella colaborou como palestrante da I Oficina de Música Antiga (2018) promovida pelo Illvminata.

Guilherme Gontijo Flores

Graduado em Licenciatura Em Lingua Portuguesa e Literaturas de pela Universidade Federal do Espírito Santo (2005), é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007) e doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2014). Atualmente é professor assistente II da Universidade Federal do Paraná. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, tradução poética, tradução, performance, erotismo e teorias da tradução.

Guilherme é integrante co-fundador do grupo curitibano Pecora Loca, dedicado à tradução e(m) performance musical de poemas greco-romanos e de canções do período moderno em outras línguas. O professor Guilherme colaborou como palestrante da I Oficina de Música Antiga (2018) promovida pelo Illvminata, além de ter sido participante da edição anterior equivalente do evento, intitulada Oficina de Música Medieval.

Brenno Lima

Pianista, Brenno iniciou seus estudos musicais aos seis anos de idade. Estudou no Conservatório Gustav Hitter, onde estudou piano e teoria musical. Aos 18 anos, ingressou na Universidade Federal de Goiás, em que se formou Bacharel em Piano na atividade da pianista Lúcia Barrenechea. Posteriormente, mudou-se para Curitiba e, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, realizou especialização em Música de Câmara. Em 2018, concluiu seu Mestrado em Performance Musical na Universidade de Massachusetts Amherst/EUA.

Atualmente, Brenno é professor efetivo do Câmpus Curitiba da UTFPR, docente de teoria musical e harmonia e coordenador de projetos de extensão em

performance musical e pianista do Coral UTFPR, a exemplo da Série UTFPR Musical, citada em nossa pesquisa.

Flávio Stein

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2011), Flávio acumula diversos cursos e aprimoramentos realizados no Brasil e no exterior nas áreas de literatura e teatro. Flautista, desenvolve trabalhos em diversos âmbitos da música, tendo atuado como instrumentista, diretor artístico e regente em diferentes colaborações. Flávio foi integrante do Conjunto Renascentista e do Studium Musicae, grupos importantes no movimento de música antiga da cidade de Curitiba.

Apoiador e colaborador em diferentes atividades que o Illvminata promoveu, foi flautista em algumas apresentações do grupo, além de ter realizado a concepção, direção artística e regência do concerto “Gestos do Corpo do Fogo” (2019). Atuou também como professor da atividade de prática instrumental da I Oficina de Música Antiga da Caixa Cultural, promovida pelo Illvminata em parceria com o Programa Gente Arteira, ministrou o curso “Conversas Curiosas”, na Mostra de Música Antiga (2018) realizada pelo grupo e mediu rodas de conversa sobre música antiga no mesmo evento.

Álvaro Collaço

Jornalista e produtor cultural, atua desde 1994 nessa área. Suas produções incluem CDs, livros e óperas, além de aproximadamente 400 recitais e concertos, com destaque para a direção e a curadoria do projeto Série Solo Música, que teve de 2009 a 2019 onze temporadas na CAIXA Cultural de Curitiba e seis temporadas na CAIXA Cultural de Brasília.

Na área de música antiga, produziu recitais de artistas importantes como Benedicte Maurseth, Cesar Villavicencio, Clea Galhano, Conrad Steinmann, Friederike Heumann, Guilherme de Camargo, Hopkinson Smith, Ingrid Seraphim, Juan Manoel Quintana, Kismara Pessatti, Marc Mauillon, Maria

Cristina Kiehr, Marília Vargas, Pedro Caldeira Cabral, Pierre Hamon, Poul Høxbro, Ricardo Bernardes, Ricardo Kanji, Roberto de Regina, Rodolfo Richter, Rosana Lanzelotte, Vivabiancaluna Biffi e William Carter, além de músicos de instrumentos étnicos e que são especialistas em música antiga como Ken Zuckerman e Kaoru Kakizakai.

Álvaro desenvolve ainda trabalho na divulgação e na preservação da memória da música antiga na cidade, evidenciado na concepção e produção dos CDS “*Triptico- a Música do Conjunto Renascentista de Curitiba e do Studium Musicae, 1981-1994*” (2021) e “*Música Francesa para Cravo e Piano*”, de Ingrid Seraphim (2015). Em relação ao Illvminata, sua colaboração se deu na compreensão do espaço que o grupo ocupa no contexto histórico da música antiga em Curitiba, importante para entenda qual será seu legado no futuro.

2.3.2.1.1 As reflexões dos integrantes do grupo

Como parte da coleta de dados para esta pesquisa, realizamos entrevistas com integrantes do grupo em diferentes períodos. Vamos agora analisar algumas de suas respostas no intuito de verificar nas suas reflexões informações que colaborem com a argumentação desta pesquisa. Retomamos que nem todas as suas respostas constarão nesta etapa, já que algumas delas ilustram discussões que serão abordadas em outros momentos desta dissertação.

Inicialmente, nossos entrevistados foram questionados a respeito de suas experiências anteriores com a música e com os repertórios de música antiga. Procurávamos verificar suas relações prévias com a música em geral e com o repertório do grupo.

Minha relação com a música começou através do canto coral há aproximadamente dez anos, através do Coro da UTFPR. Antes do Illvminata, tinha algum pouco contato com a música renascentista, e praticamente nenhum com a medieval. Foi apenas após começar a participar do grupo que tive a

oportunidade de me envolver mais a fundo com este repertório. (Jean Alisson, cantor).

Minha relação com a música começou quando tinha 14 anos, em Belo Horizonte, e entrei em um coro infanto-juvenil chamado “Coral Curumim Salesiano”, logo depois aos 18 entrei no “Madrigal Vocabilis” do mesmo maestro, e depois de uma pausa significativa entrei no Coro universitário da UTFPR com a maestrina Priscilla Prueter, que foi a minha porta de entrada para a música antiga pelo Grupo Illvminata. (Caio Lúcio Nascimento, cantor).

Atualmente, minha relação com a música se estende além da paixão pessoal, seguindo o rumo da carreira profissional. Quanto a relação com a música antiga, em especial a medieval e renascentista, posso dizer que tiveram grande importância na minha formação acadêmica e contribuíram no desenvolvimento do meu interesse nesses períodos estéticos, principalmente no bacharelado. [...] (Pietro Antônio Pizzatto, cantor e percussionista)³⁵.

Meu instrumento principal é do período barroco, então, desde do início dos estudos musicais em 2014 sempre toquei música antiga. Meu estudo individual é baseado no repertório barroco, como Corelli, Quantz, Telemann..., porém, com amigos flautistas ou em grupo com outras flautas, geralmente tocamos músicas renascentistas, especialmente da Alemanha e Espanha; e, sobre o repertório medieval, prefiro trabalhar algumas danças nas aulas de musicalização, igualmente ensinar na flauta para os alunos, além disso, gosto de escutar as músicas do Livro Vermelho de Montserrat e as britânicas para fazer os serviços de casa. (Franciele Pereira Oliveira, flautista).

Creio que esteja ligada com a tradição musical luterana, sempre presente nas igrejas e comunidades, que mais tarde se transformou em paixão pela música antiga. (Geraldo Wehmhoff, flautista, violista da gamba e cantor)³⁶.

³⁵ Pietro realizou sua primeira atividade com o grupo como ator, encenando passagens de uma das apresentações do grupo. Seu instrumento sempre foi o canto, mas com as práticas que o grupo proporcionou, Pietro teve contato com a percussão, tendo realizado algumas apresentações cantando e tocando o instrumento.

³⁶ Geraldo ingressou no Illvminata como instrumentista, mas ao realizarmos experimentações entre os membros do grupo, ele passou a cantar algumas músicas do repertório do grupo realizando algumas apresentações nas quais revezava entre os instrumentos e o canto. ⁴² Maria se refere ao Campus I da Universidade Estadual do Paraná, antiga Escola de Belas Artes do Paraná.

Estudei na graduação e mestrado em História. Atualmente estudo as Cantigas de Santa Maria no doutorado. Sou músico na banda Mandala Folk (*folk rock*, *fusion* e *medieval*). (Mateus Sokolowski, violista de roda).

Meu contato com a música foi desde criança com a minha família e na igreja, comecei a fazer aula com 15 anos com Simone Welter, e depois me interessei pelo canto lírico e comecei a estudar para entrar na Belas Artes⁴², com os professores Thiago Stopa e Consuelo Spoladore, quando entrei na Belas Artes, soube que existia um grupo de pesquisa e performance de música antiga, logo me interessei. Comecei a participar do Ilvminata *desde* 2017. (Maria Clara Nunes Barbosa, cantora).

Estudei música desde os 7, 8 anos: tocando flauta doce e cantando em corais da Igreja que participava. Quanto a música antiga sua sonoridade sempre me chamou a atenção, mas foi no Ilvminata que aprendi a amar e estudar a música desses períodos. (Gabriela Rogalsky, flautista e cantora)³⁷.

Minha relação com a música antiga é antiga mesmo. Me aproximei da música de concerto através do “heavy metal”. Através do metal, conheci o “folk metal”, ou “pagan metal”, onde fui introduzida a uma cultura totalmente diferente da nossa, mas onde sempre encontrei uma ou outra semelhança, e sempre achei que, de uma forma ou de outra, é a raiz de todos nós. Quando entrei na faculdade, ao descobrir a disciplina “História da Música”, me apaixonei completamente pela história e pela possível sonoridade desse período: como soavam os instrumentos de época? Como adquirir instrumentos de época? Como tocar instrumentos de época? E no caso de não poder adquirir ou não ter alguém que toque, por quê não tocar com instrumentos variados? Então mergulhei nas leituras, nas pesquisas, fui fazendo contatos e descobrindo pessoas com as mesmas ideias, ou com esses instrumentos, ou com vontade de cantar, ou com vontade de aprender, ou com tudo ao mesmo tempo. Meu primeiro contato com grupo de música antiga se deu efetivamente com a minha entrada no coro da Camerata Antiqua de Curitiba, em 2008. Foi uma experiência muito engrandecedora, pois até então eu apenas ouvia música antiga, não executava ainda. Em seguida, se criou um grupo de música antiga dentro da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, sob

³⁷ Da mesma forma que Geraldo, Gabriela entrou no grupo como flautista e, nas experimentações do grupo, passou a se revezar entre flautas e canto em alguns repertórios tanto do período medieval quanto do renascentista.

orientação do professor Orlando Fraga, o “Collegium Musicum da EMBAP”, onde pude conhecer e desbravar um pouco mais o repertório barroco e renascentista. (Daniele Oliveira, cantora, instrumentista e diretora artística).

Como podemos verificar em suas respostas³⁸, os integrantes do grupo advinham de experiências diversas. Geraldo, Gabriela e Maria Clara estudavam música desde a infância, fruto principalmente da socialização em suas comunidades religiosas. Caio, Jean e Franciele haviam tido seus primeiros contatos com a música somente na adolescência. Os dois primeiros, na prática coral; a última, aprendendo flauta. Pietro e Mateus não deixaram claro em suas respostas quando começaram a aprender música. A maioria deles expressa que seu contato maior com a música antiga se deu a partir do Ilvminata, exceto por Franciele, Geraldo e Mateus. Todos, no entanto, apontam ter tido experiências musicais antes do grupo.

Daniele, fundadora e diretora artística do grupo, menciona as bandas de *folk metal* como seu primeiro contato com a cultura de música antiga. Ela esclarece que isso se deu do ponto de vista da audição de sonoridades relacionadas a esse tipo de repertório. Daniele complementa que sua curiosidade foi aguçada quando, na faculdade, teve sua primeira experiência com a disciplina de História da Música. A sua prática nesses tipos de repertório, no entanto, é apontada por ela a partir de 2008, quando se tornou cantora da Camerata Antiqua de Curitiba. Ela menciona ainda a participação em um grupo dedicado à música antiga criado na universidade⁴⁵. Destaca-se para nós o seu perfil autodidata, evidenciado em sua resposta.

Na pergunta seguinte, pedimos que os entrevistados nos contassem sua trajetória no Ilvminata³⁹. Pretendíamos averiguar, sob linhas gerais, a vivência desses integrantes dentro do grupo.

³⁸ A partir deste momento, iremos nos referir aos entrevistados apenas por seu primeiro nome.

³⁹ A resposta de Daniele para esta pergunta constará no capítulo 2, onde descreveremos a fundação e trajetória do Ilvminata.

Comecei no Ilvminata no final do ano de 2015 quando o grupo já estava se preparando para o concerto no Paiol na Oficina de Música de Curitiba, do qual participei como flautista. Permaneci no grupo como flautista até o final de 2016 com os concertos realizados em Bonito e Campo Grande. Voltei a participar em 2019 (como flautista e parte do coro de vozes) e continuo até hoje. Durante esse tempo participei de oficinas e concertos didáticos oferecidos pelo Ilvminata. (Gabriela).

Eu faço parte do grupo desde a primeira formação convidado pela maestrina Priscilla Prueter e depois da nossa primeira apresentação no Paiol fui convidado pela Daniele para permanecer nele, desde então participei de todas oficinas feitas na Caixa pelo grupo como monitor e cantor, e também as demais apresentações. (Caio).

Entrei no grupo Ilvminata em 2017, mais precisamente no fim do primeiro semestre. Foi nesse período, inclusive, que estreei com o grupo na posição de ator em uma *performance* realizada na Capela Santa Maria. Desde então, permaneci na formação ocupando a posição de cantor e percussionista, eventualmente. (Pietro).

Entrei no Ilvminata logo no começo do grupo, a convite da Letícia, que também participava do Coro da UTFPR. Desde então, tenho participado de todas as diferentes fases do grupo como parte do coro. Atuei também como monitor do coro nas oficinas realizadas pelo grupo. (Jean).

Ingressei no grupo em 2016 (pelo que me recordo) e me dediquei a tocar os temas medievais no *hurdy-gurdy*⁴⁰. Auto também ministrando palestras enquanto professor de História. (Mateus).

Eu enviei uma mensagem para a Daniele perguntando se havia lugar no grupo. Apesar de eu considerar esse contato como ponto de partida, já havia conhecido o grupo através do Thiago Parpineli ao fazer uma visita durante um ensaio. (Geraldo).

Participei em 2019 do grupo, nesse período ocorreram várias mudanças na formação, ocorreram: a Semana de Canto Coral, algumas apresentações didáticas em Curitiba, concerto renascentista e da Oficina de Música Antiga na Caixa. (Franciele).

⁴⁰ Termo em inglês para viela de roda.

Comecei a participar desde 2017, participando então de todos os eventos como cantora. (Maria Clara).

De acordo com estas respostas, Caio, Jean e Gabriela fizeram parte da primeira formação do Ilvminata. Caio e Jean permaneceram durante todo o recorte temporal pesquisado, enquanto que Gabriela se desligou do grupo no final de 2016 e retornou em 2019. Mateus afirma ter ingressado no grupo em 2016 e colaborar nele deste então. Geraldo não deixa claro quando entrou para o grupo, no entanto fizemos uma busca em nossas fontes documentais e seu nome aparece nos programas de concerto do grupo a partir de 2017.

Pietro e Maria Clara afirmam ter ingressado no grupo nesse mesmo ano. Pietro nos fornece uma outra informação interessante. Ele menciona ter feito sua primeira apresentação no Ilvminata como ator, o que nos dá evidência da ludicidade empregada nas performances do grupo. Franciele afirma ter começado a fazer parte do grupo em 2019, último ano pesquisado. Esses dados apontam para a existência de uma rotatividade dos integrantes do grupo, com alguns membros fixos, em maioria do *ensemble* vocal.

Perguntamos também quais eram suas impressões sobre os processos de ensino dentro do grupo. Buscávamos verificar se os entrevistados percebiam as atividades do grupo enquanto processos educacionais e como eles refletem sobre elas. Eles responderam:

São formas boas e lúdicas, geralmente tanto as ideias quanto as explicações eram muito bem passadas. (Caio).

Creio que a direção pedagógica e artística do grupo sempre esteve comprometida com o fomento à educação musical de qualidade para todos os participantes, seja nos ensaios, nas colaborações com outros músicos de renome na área de música antiga ou seja nas oficinas produzidas [...]. Os processos de ensino sempre foram muito claros para todos os integrantes e havia grande incentivo à pesquisa dos assuntos abordados nos ensaios. (Pietro).

Quando recebi o convite para entrar, por parte de uma flautista, imaginava pelo nome que seriam discutidos textos e escritos

artigos sobre interpretação de música antiga, pois eu faço rearranjos para meus alunos. Mas no primeiro ensaio percebi que era mais direcionado a tocar, para mim foi bastante positivo, pois era o terceiro grupo de música antiga que participava. Foi o único ano que não fiz estudo individual, retomei apenas direcionado em dezembro de 2019 com uma professora, assim, não fiquei parada nesse período. Meus ensaios eram do repertório do Illvminata e do trabalho, foi interessante tocar com músicos diversos. (Franciele).

O processo funciona como uma troca de experiências. (Geraldo).

Gosto da ideia de concertos didáticos, pois gosto de saber da onde vieram e o porquê das peças que estão sendo apresentadas. Contudo com as oficinas e palestras é possível se aprofundar mais nesses conteúdos. (Gabriela).

Tinha uma ótima didática nos encontros, tirávamos nossas dúvidas nos processos de estudo. Sempre me sentindo parte da equipe, muito acolhida. E todos os estudos me fizeram ser uma cantora melhor. (Maria Clara).

Nesta etapa os entrevistados mencionaram a ludicidade, a ênfase na vivência e a troca de experiências como elementos presentes nas práticas de ensino dentro do grupo. Maria Clara classifica as atividades realizadas nos ensaios como de “ótima didática”, nos dando indícios de que práticas educacionais eram de fato abordadas dentro do grupo. Gabriela menciona sua preferência pelos concertos didáticos, pois eles contextualizam a música sendo executada. Ela reflete ainda que com as oficinas e palestras era possível obter maior aprofundamento dos conteúdos propostos pelo grupo. Isso nos leva a crer que os formatos utilizados nas diferentes atividades traziam experiências positivas tanto para o público quanto para os integrantes do Illvminata.

Pietro menciona o fomento à pesquisa como fator relevante aos processos de ensino no grupo. Ele afirma que “havia grande incentivo à pesquisa dos assuntos abordados nos ensaios”. A resposta de Pietro oferece evidência ainda da preocupação com o desenvolvimento das habilidades musicais, quando

o entrevistado afirma que, em sua visão, as direções pedagógica e artística se mostravam sempre comprometidas com o que ele chamou de “educação musical de qualidade”. Para tanto, ele cita colaborações com músicos experientes da área e as oficinas de música produzidas pelo grupo.

Franciele também menciona a questão da pesquisa no grupo. Ela afirma ter pensado inicialmente que “seriam discutidos textos e escritos artigos sobre interpretação de música antiga, pois eu faço rearranjos para meus alunos. Mas no primeiro ensaio percebi que era mais direcionado a tocar. ”. Por sua resposta, inferimos que, com base do nome do grupo, Franciele tenha interpretado, em um primeiro momento, que o Ilvminata se dedicava apenas à pesquisa teórica dos assuntos relacionados à música antiga, e não a um modelo de pesquisa autodidata que servia à vivência prática da performance. Observamos, contudo, na continuidade de sua resposta, que a experiência foi positiva para ela, vindo a substituir aulas particulares de flauta doce.

Na pergunta seguinte, abordamos as atividades que o Ilvminata promovia. Nelas, os integrantes do grupo poderiam assumir a posição de monitores de turmas ou de professores. Perguntamos então aos entrevistados qual era sua relação com a educação musical, buscando verificar se eles possuíam experiências prévias na área. Eles responderam:

Minha participação no Ilvminata e em diversos coros é praticamente a totalidade da educação musical que tive até agora. Tomei também algumas aulas de canto e participei também de algumas das Oficinas de Música. No geral, o que conheço sobre música e teoria musical vem principalmente da prática do canto coral. (Jean).

Minha relação com educação musical é algo muito recente e ainda tô aprendendo melhor sobre o assunto. (Caio).

A minha relação com a Educação Musical é breve, pois tive pequenas oportunidades de exercê-la. Apesar do interesse no tema, acredito que ele não ocupe grande espaço na minha atuação profissional, que tende a ser focada na área da performance operística. (Pietro).

Sou professora de musicalização em um programa financiado pela prefeitura de Curitiba, já trabalhei presencial em 6 regionais e agora atuo on-line no Boqueirão, devido a pandemia. Desde o início da graduação em 2015, atuo com o público de 7 a 17 anos, na EMBAP/UNESPAR participei do PIBID, fui monitora no PIEM e voluntária no PIC. Logo, fiz vários cursos voltados para educação musical [...]. (Franciele).

O curso que fiz era focado na formação musical em comunidades da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB), assim como na coordenação de toda a atividade musical nas mesmas comunidades. (Geraldo).

Sou um professor de História apaixonado por música. Ensino sobre o contexto e tenho método para ensinar História. Mas na música, sou apenas músico, não sou um educador musical, mas gosto de partilhar experiências (o que inevitavelmente traz algum aprendizado a todos os envolvidos). (Mateus).

Dei aula de Flauta em Grupo para alunos de Licenciatura em Música (na EMBAP) que não tinham como instrumento principal a flauta doce, onde estudamos peças de Claude Gervaise e fizemos um concerto numa das semanas ou mostra de música antiga realizado pelo Ilvminata e pela Caixa Cultural em Curitiba. (Gabriela).

Através do método utilizado nos ensaios, eu consegui aprimorar minha própria didática e continuo estudando para melhorar cada vez mais meu ensino. (Maria Clara).

Cursei dois anos de licenciatura na UFMS, mas não concluí. Ao ter minhas primeiras experiências em sala de aula no ensino regular, decidi que não queria continuar na licenciatura e queria tentar a performance. Mas dei aulas de musicalização infantil, regi coral infantil e atuei até 2019 como professora de canto também. (Daniele).

A pergunta levou Jean a refletir sobre suas próprias experiências enquanto estudante de música, atribuindo às práticas coral e participações em oficinas de música seu principal contato com atividades em educação musical. Ele reflete, contudo, que os conhecimentos relacionados à música e teoria

musical que possui advêm dessas vivências, o que nos dá indício positivo quanto a possibilidade de práticas informais e não-formais para o aprimoramento de habilidades musicais.

Geraldo relatou que a sua formação em música foi voltada ao aprimoramento das habilidades e das atividades musicais de sua comunidade religiosa. Isso evidencia mais uma vez o potencial educativo das práticas não-formais em música. Franciele expressa sua atuação profissional na área, mencionando projetos de iniciação científica e de fomento promovidos na cidade. Sua resposta nos faz inferir que ela compreende que as ações práticas fora da escola também contribuem na formação em música.

Pietro destaca que teve poucas oportunidades de exercer a educação musical, a desvencilhando sua área de atuação profissional. Sua resposta nos leva a crer que ele não relaciona seus processos formativos e mesmo sua atuação na área da performance operística como possíveis agentes educacionais informais. Mateus se posiciona como educador da área de história aficionado por música. Ele considera, no entanto, que suas ações no compartilhar de experiências musicais inevitavelmente promovem aprendizado “a todos os envolvidos”. Sua resposta nos mostra que ele compreende as experiências em vivência musical como elemento relevante que promove aprendizado em música tanto para ele, enquanto músico, quanto aos seus espectadores.

Gabriela relaciona sua experiência em educação musical a oportunidade que teve de atuar como professora, não demonstrando compreender seus próprios processos formativos como relacionados a práticas de educação musical. Caio refletiu que esta é uma área para ele recente, na qual ainda está se desenvolvendo. Isso evidencia um ponto de vista no qual ele também não compreende suas experiências práticas como processos formativos conscientes.

Daniele destaca suas experiências enquanto aluna de curso de Licenciatura em Música, professora de musicalização, de canto e regente coral, não mencionando as práticas realizadas por ela no Ilvminata.

Maria Clara aponta a sua vivência nas práticas do Ilvminata como agentes que colaboraram com o aprimoramento de suas habilidades como professora. Isso nos mostra que, ainda que as práticas do grupo não procurassem deixar expresso serem aqueles processos educativos, eles alcançaram esse objetivo para além do aprendizado puramente musical. Sua resposta evidencia que através da abordagem proposta nos ensaios do grupo, ela obteve exemplos práticos que contribuíram para a forma com que ela reflete suas próprias estratégias de ensino.

Os entrevistados foram questionados também sobre sua relação com as atividades de ensino realizadas pelo Ilvminata e sobre sua motivação para participar enquanto professor ou monitor destas atividades. Nosso objetivo era averiguar como os entrevistados percebiam suas contribuições nas atividades realizadas pelo grupo e o que os motivou para tanto. Os entrevistados responderam:

Atuei como monitor das atividades de coro nas oficinas realizadas pelo Ilvminata. É bastante prazeroso compartilhar com outras pessoas a experiência e o conhecimento. Acredito que estas atividades quebram a barreira entre o público e aquele que se apresenta, são uma oportunidade de perceber de forma muito mais íntima como nosso trabalho atinge as pessoas. (Jean).

Eu participava como monitor das vozes masculinas graves. Era um bom momento de aprendizagem quanto as formas de dar explicações, ver as pesquisas dos oficineiros também era algo muito elucidativo. (Caio).

A minha relação direta com as atividades foi breve, pois tive a oportunidade ocupar a posição de preparador vocal em algumas situações. A relação indireta, entretanto, se estendeu à medida que participava das oficinas realizadas em conjunto com a Caixa Cultura, onde exerci o cargo de monitor das atividades propostas pelo grupo. A minha maior motivação foi a possibilidade de aprender em conjunto com os outros alunos da comunidade externa, pois tinha grande interesse acadêmico no tema. Por outro lado, também havia uma motivação intrínseca de poder passar esse conhecimento adiante e contribuir de alguma forma para a cultura local. (Pietro).

A vontade de voltar a fazer música em grupo. (Geraldo).

Amor pelo que fazemos. A música medieval toca a alma das pessoas ao mesmo tempo em que descortina novos horizontes musicais, intelectuais e artísticos. Viajar para o Mato Grosso do Sul com o grupo foi uma experiência marcante, pois provou que o Brasil todo está à disposição para ouvir e conhecer o universo da música medieval. Basta ter incentivo, projetos e meios materiais mínimos para realizar isso. É o meu propósito enquanto ser humano. Escolhi dedicar a minha vida ao ensino e divulgação da música medieval, pois acho que ela traz incontáveis benefícios a sociedade. (Mateus).

Tenho maior absorção dos conteúdos quando ensino.
(Gabriela).

Observamos nestas respostas que alguns dos entrevistados relacionaram suas experiências com o público ao seu próprio aprendizado e desenvolvimento pessoal nos conteúdos relacionados a essas práticas, como no caso de Caio e Gabriela. Caio destaca ainda que assistir às palestras dos professores convidados a participar das oficinas foi para ele “muito elucidativo”. Inferimos com isso que ele tenha tido uma percepção mais clara do seu aprendizado quando o modelo de atividade tendia a uma abordagem mais formal.

Poderíamos desenvolver algumas conjecturas a respeito, no entanto, nos atemos às informações que ele expôs nas respostas anteriores. Suas experiências prévias nos indicam vivências embasadas em práticas voltadas a moldes mais tradicionais de ensino, o que pode, a nosso ver, delimitar nele uma ideia de que o seu aprendizado explícito se atrela a uma ideia tradicional de ensino. Tiramos estas conclusões pois, na descrição de suas experiências prévias, Caio sucessivamente aponta a participação em corais “sob regência” de algum maestro ou maestrina, o que nos leva a interpretar um modelo de ensino centralizado na figura de um transmissor de conhecimento.

Jean destacou a aproximação entre o público e os integrantes do grupo. Esta menção é interessante pois corrobora com a perspectiva do grupo quanto a um fazer musical que busca diminuir as fronteiras entre o intérprete e seus expectadores. Ele destaca ainda o sentimento de prazer no compartilhar de experiências e conhecimentos com o público, ou seja, na vivência musical. Geraldo menciona a vontade de fazer música em grupo, conotando também uma preferência às vivências relacionadas as práticas musicais coletivas.

Pietro considera sua atuação como preparador vocal dentro do grupo como uma ação educacional direta. Quando atuando como monitor de atividades propostas nas oficinas que o grupo promoveu, ele descreve sua contribuição como “indireta”. Acreditamos que ele faça essa distinção pois, enquanto preparador vocal, o método que ele aplicava reproduzia uma tendência ao tradicional no qual ele, enquanto professor, transmitia seus conhecimentos em técnica vocal para o grupo. O mesmo não poderia acontecer nas oficinas. Nelas, a expressiva heterogeneidade quanto a vivência prévia dos participantes exigia que as práticas musicais se estabelecessem em modelos desvinculados dos tradicionais, tendo por base a exemplificação e a imitação como principais estratégias de ensino.

Mateus justifica sua participação na oportunidade de compartilhar conhecimentos que proporcionam ganho cultural aos envolvidos, a partir de um repertório que, para ele, evoca sentimentos nos envolvidos enquanto promove aprimoramento musical, intelectual e artístico.

Nos interessou entender também como os entrevistados viam sua participação nas interações entre o grupo e o público. Para tanto, pedimos que compartilhassem como se sentiam sobre isso. Pretendíamos verificar como os entrevistados qualificariam sua participação nas atividades do grupo. Suas respostas:

Senti meu potencial sendo reconhecido, e com isso eu aprendi muito. (Maria Clara).

O ato de compartilhar é sempre muito empolgante. Percebo que atraímos não apenas pessoas que já estão interessadas neste "nicho" da música antiga, como pessoas que buscam experiência com o canto em geral, e é bastante gratificante acompanhar a trajetória do primeiro ensaio até a apresentação ao nosso lado. (Jean).

Minha participação nas atividades educacionais do Ilvminata era mais para um auxiliar geral voluntário e monitor nas horas da oficina com o coro, sempre foi um ambiente leve e convidativo e as pessoas naquele meio foram igualmente receptivas. (Caio).

Sinto que tive um papel mais direcionado ao aprendizado do que ao ensino. Apreendi muito tendo a oportunidade de ensinar. Havia um grande sentimento de "investimento" na minha própria formação musical, o que foi extremamente valoroso e pelo qual sou muito grato. (Pietro).

Minha interação foi como instrumentista conversando com outros instrumentistas, inclusive no curso da Oficina de Música Antiga na CAIXA Cultural, então foram relações de trocas de ideias. (Franciele).

Me senti bem recebido, e sou muito ouvido. Além disso, a participação me levou a sempre buscar conhecimento para ajudar a enriquecer o grupo. (Geraldo).

Me senti pleno e feliz: é muito bom a gente trabalhar com aquilo que a gente gosta. (Mateus).

Olha, já me senti de muitos jeitos. Já me senti extremamente orgulhosa, já me senti extremamente frustrada, literalmente já fui ao céu e ao inferno. E é por isso mesmo que vale a pena. Os processos. Eles são mais ricos do que os resultados em si. Os processos mudam nossas visões, abrem nossa mente, nossa escuta, aprimoram nossa fala... O Ilvminata me molda como um ser humano, pois eu sempre preciso pesquisar muito e lapidar muito a minha fala *pra* poder ser assertiva de maneira carinhosa e acolhedora com eles. É muito difícil, às vezes. Mas é engrandecedor, são processos muito diferentes em cada repertório, em cada formação, em cada temporada. E em cada um desses processos houve um grande crescimento, acredito que de todo mundo. Não me acho a pessoa mais gabaritada *pra* estar à frente desse grupo. Porém, eu prefiro não ter essa

qualificação e continuar tentando do que ficar parada esperando... (Daniele).

Aqui, sentimentos de acolhimento e reconhecimento foram destacados. O compartilhar de vivências sociais e musicais também figura como elemento relevante nas reflexões da maioria dos entrevistados. Jean enfatiza sentir-se gratificado ao observar a trajetória do público em nossas oficinas de prática vocal, do primeiro encontro ao concerto final⁴¹.

Sobre essas oficinas, Franciele nos conta que “foram relações de troca de ideias”, tornando aparente a percepção de que ela aprendia enquanto ensinava e ensinava enquanto aprendia. Pietro faz menção parecida ao afirmar que sentia seu papel mais direcionado ao aprendizado, já que a oportunidade de ensinar o permitiu também aprender. Ele enfatiza ainda que sua participação nas interações do grupo gerou sentimento de “investimento” em sua própria formação musical.

Geraldo menciona a vontade de buscar conhecimentos para continuar colaborando no enriquecimento do grupo, o que mais uma vez nos dá indícios do desenvolvimento da autonomia nos processos de ensino do Ilvminata. Mateus comenta a satisfação em realizar um trabalho que ele gosta. Daniele observa que a posição de diretora do grupo a fazia sentir diferentes sensações, no entanto atribui a isso o melhor da experiência com o grupo. Ela destaca que as vivências que teve junto aos integrantes do Ilvminata contribuíram com seu desenvolvimento humano, e julga ser este um valor mais relevante que o próprio ganho de conhecimentos musicais.

Por último, os entrevistados foram perguntados sobre como eles avaliavam a eficácia das estratégias de ensino utilizadas pelo grupo no ensino de diferentes públicos (concertos didáticos, palestras, oficinas e mostras de música, etc) e se havia alguma curiosidade ou algo que não havia sido abordado

⁴¹ Nas oficinas de música que o Ilvminata realizou, entre outras atividades, os participantes eram agrupados em classes de prática vocal e instrumental. Dessas práticas, culminava o concerto de encerramento das oficinas, no qual os participantes se uniam ao Ilvminata para tocar e cantar os repertórios preparados nas classes.

nas perguntas anteriores. Nossa intenção era verificar a avaliação dos músicos quanto aos processos de ensino realizados pelo grupo e se dentre as vivências experimentadas havia alguma que se destacava para eles. Os entrevistados nos disseram:

Sem algum referencial "formal" de educação musical, é difícil para mim estabelecer uma base de comparação em termos de eficácia. O que percebo, no entanto, é que estas atividades são capazes de fomentar no público o interesse por este tipo de repertório. Assim como o Ilvminata é minha primeira experiência com este repertório, percebo que é também a primeira de muitos que nos assistem e participam destas atividades, e é perceptível o quanto a experiência nos aproxima de contextos aparentemente tão distantes do nosso. (Jean Alisson).

Creio que a eficácia do ensino feito pelo grupo Ilvminata tanto apresentado pela Daniele quanto pela Leticia são as mais didáticas e informativas possíveis. (Caio).

Foi bastante eficaz, pois nenhum outro grupo em Curitiba busca promover a educação musical por meio da música antiga. Quando participei o público alvo *eram* geralmente alunos de música das universidades em alguns eventos didáticos, ou eventos musicais nos espaços de Curitiba. O que foi marcante é que as organizadoras do grupo abriam as portas de casa para os ensaios, tornando um espaço de estudo; outro ponto foi a acústica da Capela Nossa Senhora da Glória onde ocorreu o concerto renascentista, valorizou muito o som dos instrumentos antigos. (Franciele).

As oficinas patrocinadas pelo grupo se mostraram muito boas, com um público que parecia satisfeito com essas oficinas e buscando mais eventos relacionados. (Geraldo).

Acho que estratégia está correta. Tem que unir a teoria com a prática. Os dois aspectos isolados não têm o mesmo resultado. Assim, palestra + oficina + assistir concerto e por último, subir ao palco e tocar você mesmo no concerto (no caso os alunos) traz uma experiência marcante. Aprender a ouvir, entender, e também a se expressar, faz do método muito eficaz. Trabalhar com música e cultura é um desafio, mas sempre vale a pena. Seguindo método e planejamento é possível cada vez mais proporcionar acesso à cultura a todos. (Mateus).

Quando adentrei o Ilvminata tinha pouquíssima experiência com prática de instrumentos em conjunto, aprendi a escutar o que cada instrumento e voz estava fazendo para que pudesse acompanhá-los e mais tarde até guiá-los. Desenvolvi habilidades como saber o que eu estava fazendo de errado e com o tempo aprendi a identificar se alguém outro está fazendo algo incorretamente. (Gabriela).

O grupo tinha contatos enriquecedores, e com isso aumentava meu repertório de conhecimentos sobre música antiga. (Maria Clara).

Jean menciona o potencial de fomento do grupo e a aproximação entre os contextos antigo e contemporâneo. Ele nos diz que o interesse nos repertórios medievais e renascentistas e o contato com “contextos aparentemente tão distantes dos nossos” proporcionaram a ele, como a muitos participantes que tiveram nas práticas do Ilvminata seu primeiro contato com esses repertórios, a percepção do quanto as vivências podem aproximar contextos temporalmente distantes a nossa realidade atual.

Caio destaca novamente a percepção de que as estratégias do grupo foram eficazes em termos didáticos. Geraldo sinaliza uma visão positiva das atividades propostas pelo grupo. Ele complementa que o público parecia também motivado a procurar por mais iniciativas de mesma abordagem.

Franciele destaca o trabalho do grupo em educação musical através dos repertórios de música antiga. Sua observação de que o Ilvminata seria o único grupo que realiza a abordagens com música antiga depõe a favor da relevância desse tipo de abordagem. Ela cita que, nos momentos de sua participação no grupo, o público era composto de alunos de graduação em música, além do público geral que comparecia a espaços culturais da cidade, dando evidências da heterogeneidade dos envolvidos nas atividades do Ilvminata. Franciele relembra ainda a etapa final do recorte temporal aqui pesquisado, no qual os ensaios aconteciam em nossa casa, transformando um espaço privado em

ambiente de estudos coletivos⁴². Este é, a nosso ver, outro fator que aponta para a informalidade das práticas do grupo.

Ao se referir às oficinas de música que o grupo promoveu, Mateus chama atenção para um fator que, para nós, é muito importante: a abordagem teórico-prática do ponto de vista da vivência. Na visão dele, “aprender a ouvir, entender, e também a se expressar, faz do método muito eficaz”. Ele destaca os processos aplicados nas oficinas, nos quais os alunos tinham a seu dispor uma gama de palestras e concertos que ambientavam aspectos da cultura e música dos períodos sendo trabalhados e buscavam servir de aporte para que a autonomia pudesse ser desenvolvida na performance dos repertórios propostos.

Gabriela destaca o seu ganho de conhecimento pessoal nas práticas do grupo. Ela enfatiza que, nesse processo, pôde aprender aspectos da música medieval e renascentista que serviram para que ela mesma pudesse depois passar esses conhecimentos adiante. Isso nos leva a inferir que ela identifica aprimoramento no próprio senso crítico a respeito dos repertórios trabalhados. Maria Clara fala desse mesmo aspecto, ressaltando o seu ganho de conhecimento em música antiga a partir da convivência com profissionais mais experientes.

Por fim, foi oferecida aos entrevistados a oportunidade de compartilhar alguma reflexão que não tivesse sido abordada em nossa entrevista. Pietro respondeu:

Creio que as melhores experiências educacionais que tive fazendo parte do grupo Illvminata foram diretamente no fazer musical em cima do palco. A interação do grupo facilitava a experiência musical/estilística do repertório que executávamos. Claro que as orientações de ensaio corroboraram essas

⁴² Conforme já nos referimos anteriormente, este foi o período que, pelos problemas de saúde que Daniele apresentou, o grupo transferiu suas atividades para sua casa, onde ela poderia estar presente sem precisar se deslocar. Lá, havia uma sala grande onde boa parte dos instrumentos ficavam disponíveis para que os membros do grupo pudessem praticar. Era também onde os ensaios aconteciam, de uma a três vezes por semana.

experiências, mas a parte prática era muito bem desenvolvida e orientada pela direção do grupo. (Pietro).

Nesta última etapa da entrevista, Pietro destacou a vivência prática dos repertórios como melhor parte de sua experiência educacional que viveu no grupo. Ele mencionou as orientações de ensaio como alinhadas a essas vivências e enfatizou que a prática foi o fator que ele notou como mais bem desenvolvido e orientado pelo grupo.

De modo geral, tanto no que se refere ao ensino dentro do grupo quanto às abordagens promovidas para o público, os entrevistados demonstraram concordar que as práticas educacionais pautadas na vivência despertaram a curiosidade e a vontade de saber mais a respeito dos conteúdos trabalhados, apontando para o desenvolvimento da autonomia individual.

A troca de experiências nas vivências compartilhadas foi comumente apontada como fator que colaborou para o enriquecimento cultural e musical dos envolvidos, inclusive no aprimoramento pessoal das estratégias de ensino que os entrevistados utilizam com seus alunos, em outros ambientes. Eles identificaram na ludicidade e na informalidade das práticas ponto positivo tanto dentro do grupo quanto para o público, reforçando o viés prático das ações do grupo.

Os entrevistados nos deram evidências também de que as práticas informais não eram comumente reconhecidas como estratégias educacionais, no entanto os formatos utilizados pelo grupo em suas diferentes atividades traziam experiências positivas tanto para o público quanto para os integrantes do Ilvminata tanto do ponto de vista do ganho de conhecimento musical quando do desenvolvimento humano.

Diante dessa análise inicial, seguiremos agora à descrição da fundação do grupo, da mentalidade vigente nas suas práticas e de sua trajetória, incluindo aspectos da pesquisa e da performance, escolha dos repertórios e formações.

3 O ILLVMINATA

Grupo pensado inicialmente para a prática historicamente informada de repertórios menos conhecidos e executados do período barroco, o Illvminata percebeu, em pouco tempo, que tal abordagem não poderia ser realizada sem a estrutura logística que um grupo que se proponha a tal tarefa exigiria.

Ainda que tenha contado com apoio de espaço para ensaios e empréstimo de alguns instrumentos de época, os músicos que inicialmente se propuseram a participar esbarraram logo no início em dificuldades relacionadas a falta de remuneração financeira, por exemplo. Não que a falta de um salário os desmotivasse a fazer música, contudo ficou nítido para nós que o grupo não estaria entre as prioridades desses músicos, já que o ofício da música profissional exige deles que priorizem as práticas remuneradas.

Diante da frustração de não conseguirmos concretizar o plano que havíamos idealizado, mas com a insistente vontade de realizar a performance de repertórios menos privilegiados pelo *mainstream* vigente, a alternativa que ficou evidente para nós foi a de contarmos com os poucos músicos profissionais que se voluntariaram à tarefa de fazer música antiga nas condições que o grupo poderia oferecer.

Ao uni-los com músicos iniciantes que não buscavam remuneração financeira, mas oportunidades práticas de aprender este ofício, definiu-se, para além do que poderíamos compreender naquele momento, um dos principais elementos da identidade do grupo. Daniele Oliveira descreve este momento em sua entrevista:

Ao ver o trabalho de grupos como o Hilliard Ensemble, Hesperion XXI, Monteverdi Choir e King Singers, a vontade de ter um grupo ainda mais seletivo cresceu. Então, em janeiro de 2015 convidei alguns amigos para uma reunião, onde propus que executássemos repertórios não muito ouvidos ou conhecidos na cidade, especificamente do período barroco. Porém, sem incentivos de nenhuma instituição inicialmente, nem logístico, nem financeiro, foi muito difícil estruturar ensaios, organizar repertórios e manter alguma frequência, pois todos estavam bastante ocupados em seus trabalhos também. Algum apoio foi

oferecido: o DeArtes⁴³ nos cedeu a sala de ensaio, o ICAC⁴⁴ nos forneceu alguma partitura. Mas após 7 meses tentando fazer esse grupo funcionar, acabamos por dissolvê-lo. Foi então que, por incentivo da Priscilla Pruetter, da UTFPR⁴⁵, e apoio da Leticia Burtet, o Ilvminata “nasceu”, com alunos iniciantes do Coral da UTFPR, muito interessados nesse tipo de repertório que queríamos realizar. Contudo, eram bastante iniciantes e o repertório exigia uma prática e técnica que nenhum deles ainda possuía. Foi então que veio a ideia de unir músicos experientes com músicos iniciantes, realizando um repertório de dificuldade menor, mas de grande expressividade e desafio *pra* todos nós: partimos então para o Ilvminata que faz música medieval. (Daniele Oliveira, entrevista).

Percebemos já na idealização deste modelo que o ensino de música estaria presente em todas as etapas de trabalho do grupo. Os músicos iniciantes que aceitaram o desafio de participar tinham muita vontade, mas pouquíssimo conhecimento técnico e nenhum conhecimento estilístico para a realização dos repertórios barrocos que foram inicialmente idealizados para o grupo.

Passamos então a pensar que mais que realizar um repertório virtuoso, precisávamos fazer algo que não vinha sendo feito de modo expressivo na cidade naquele momento. Não queríamos, afinal, tocar as músicas que outros grupos consagrados na cidade, a exemplo da Camerata Antiqua de Curitiba⁴⁶, já executavam muito bem.

Queríamos, desde o início, expandir os horizontes musicais do público, mas também dos músicos, a repertórios que fazem parte da tradição de música antiga, mas que por algum motivo vinham sendo menos privilegiados na cidade. Era o caso dos cancioneros medievais.

⁴³ O DeArtes a que Daniele Oliveira se refere é o Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), representado na ocasião pela Prof^a Dr^a Silvana Scarinci, professora do departamento e integrante do LAMUSA – Laboratório de Música Antiga da UFPR.

⁴⁴ O ICAC – Instituto Curitiba de Arte e Cultura, é uma organização social voltada à cultura que atua por contrato de gestão junto à Fundação Cultural de Curitiba (FCC – CTBA).

⁴⁵ Daniele refere-se à Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). O Departamento de Extensão e Cultura da instituição abriga o Coral UTFPR entre outros grupos e ações dedicadas à música.

⁴⁶ A Camerata Antiqua de Curitiba (CAC) é um grupo profissional dedicado à música de câmara sediado em Curitiba/PR, gerenciado pelo ICAC e mantido pela FCC - Curitiba.

Já conhecíamos o trabalho de Jordi Savall⁴⁷ e do seu grupo, o Hesperion XXI, e sabíamos da expressividade e potencialidade dos repertórios medievais. Não sabíamos, contudo, do passado marcante que a cidade de Curitiba tinha nesta seara. Tínhamos ideia dos feitos da família Brandão na cidade e de seus desdobramentos, mas jamais imaginamos, como descreveremos no decorrer deste capítulo, que nossas práticas se assemelhariam tanto, salvo, claro, as devidas proporções, ao que havia sido feito nos anos de 1980 e 1990 em Curitiba.

Olhando para trás, percebemos hoje que muito do que aproxima nossas práticas se deu nas dificuldades que eles e nós encontramos. No entanto, as soluções que utilizamos são muito próximas e eu atribuo isso principalmente à natureza dos repertórios. Estes cancionários eram feitos para apreciação, mas também para participação. Eram músicas conhecidas de seus expectadores e estavam no imaginário coletivo de transmissão musical. Eram formas de propagação de ideias e fixação da cultura. Talvez por isso fossem de grande expressividade, porém de fácil entendimento e assimilação.

Esta característica nos foi substancial no momento da opção por repertórios medievais: linhas melódicas simples e marcantes, que permitiam liberdade criativa para arranjos, de modo que os músicos mais experientes podiam aplicar seus conhecimentos musicais e estéticos ao passo que os menos experientes podiam aprender com isso enquanto executavam linhas simples de modo intuitivo, um tanto imitativo e sobretudo com liberdade para experimentações.

Diante disso, de 2015 a 2017, o Ilvminata trabalhou exclusivamente repertórios medievais e esta escolha foi consciente. Queríamos que todos os integrantes do grupo, assim como o público, se familiarizassem e conhecessem sobre o universo que circunda este vasto período da história ocidental. Somente

⁴⁷ O gambista e regente catalão Jordi Savall (1941 -) é tido como um dos ícones da música antiga mundial. Fundador e líder do Hesperion XXI, o músico é detentor de diversos prêmios e distinções, além de Doutor Honoris Causa pela Universidade da Catalunha.

em 2018 começamos a nos aventurar em repertórios de *ars nova*⁴⁸, que se referem à transição entre os períodos medieval e renascentista, no século XIV.

Esta também foi uma escolha pensada. Inspiradas no pensamento de Le Goff e seu conceito de longa Idade Média, Daniele e eu compreendíamos que a mentalidade das épocas não se extingue de um dia para o outro e, portanto, havia muitos resquícios do pensamento medieval na transição para o período renascentista e ainda, além. Optamos, contudo, por ir com calma na exploração desses universos para que tanto o grupo quanto o público pudessem perceber estas sutis nuances.

Mateus Sokolowski, historiador e músico integrante do Illvminata em diversas das atividades educacionais do grupo, escreveu sobre o conceito de Le Goff e a questão da mentalidade medieval.

Para justificar sua tese, o autor [Le Goff] argumenta que a economia no século XVI ainda era agrária, e a maior parte da população permanecia à mercê da natureza; além disso, a burguesia não tinha conquistado plenamente seu poder nas cidades. Nessa época, a maioria das pessoas ainda tinha uma mentalidade medieval, marcada pela crença nos milagres. ” (SOKOLOWSKI, 2018, p. 158, colchete nosso).

Na visão dele, “estudar História Moderna é analisar as continuidades e rupturas com a Idade Média, e não podemos crer que houve um rompimento radical entre esses períodos. ” (*ibidem*). Sob este viés, o momento transicional para a renascença é visto como um avanço ao século XVI em vez de um simplista reinício a partir do final do século XV. Esta reflexão nos foi e é pertinente visto que nosso intuito inicial era caminhar quase que cronologicamente no

⁴⁸ Segundo o Dicionário Grove de Música, *Ars nova* é a “expressão usada para distinguir a polifonia do século XIV da polifonia do século XIII, ou período da *Ars Antiqua*. O conceito de uma ‘arte nova’ baseia-se no amplo âmbito de expressão musical tornando possível pelas técnicas de notação explicadas no tratado ‘Ars Nova’ (c. 1322), de Phillippe de Vitry. Os primeiros exemplos são os motetos do *Roman de Fauvel* (copiado em c. 1316). A expressão estendeu-se livremente, para incluir toda música entre esta data e o Renascimento, mas hoje em dia é costume usá-la apenas para referir à música francesa desde *Roman de Fauvel* até a morte de Machaut (1377). As primeiras formas musicais do período da *ars nova* são o moteto isorrítmico e a *chanson*.” (1944, p. 44).

desenvolvimento da música daqueles períodos de modo que sua progressão fizesse sentido não somente quanto ao aspecto histórico, mas também musical.

Assim, fez parte dos estudos do Ilvminata a ambientação histórica e sociológica dos repertórios executados. Nos interessava entender como o ser humano de cada período pensava seu mundo e via sua música para, a partir daí, buscar um viés interpretativo que fizesse sentido em termos de historicidade musical, mas que, no entanto, construísse significado para o público atual. Para o Ilvminata era (e é) prerrogativa básica que a interpretação desses repertórios exponha a riqueza cultural dos instrumentos de época, dos estilos melódicos modais, mas que jamais poderiam estar isolados em um recorte temporal ou geográfico específico. Queríamos que esta música comunicasse hoje, fizesse sentido hoje.

Por conta disso, desde o início das práticas ecoou muito forte a necessidade de (re)significar estes repertórios, tornando-os atrativos ao público de hoje sem que perdessem a beleza e a essência própria dos repertórios medievais e renascentistas. Isso nos trouxe, contudo, um outro desafio o de buscar o equilíbrio entre os aspectos primordiais que caracterizam esta música e a presença da cultura brasileira. Discutiremos esta questão no subtópico sobre a escolha dos repertórios, mais adiante neste mesmo capítulo.

Outro ponto que sempre nos foi caro e que se tornou parte fundamental da identidade do Ilvminata foi o *ensemble* vocal. A grande maioria dos grupos que se dedicam a estes repertórios priorizam as formações instrumentais nas quais alguns dos instrumentistas também cantam. Percebemos, a partir de nossas pesquisas na história da música da época, que esta era a prática mais comumente adotada no período medieval, especialmente nos repertórios profanos, ou seja, os repertórios que não eram feitos ou executados pela igreja ou para a igreja.

Contudo, nossas pesquisas deixaram muito claro também que o canto fez parte do cotidiano medieval e renascentista e, por isso, por sermos ambas cantoras por formação e por entendermos o canto enquanto importante

ferramenta de musicalização, jamais abrimos mão de termos um *ensemble* vocal presente e relevante.

Dentro desse contexto, trataremos agora de descrever, sob linhas gerais, a história do movimento de música antiga na cidade de Curitiba, principalmente no que tange ao fazer musical medieval e renascentista. A divulgação desta memória cultural é, a nosso ver, de suma importância para ambientar o contexto em que o Ilvminata realizou suas atividades, registrando o legado ao qual o grupo dá continuidade.

3.1 LINHAS GERAIS SOBRE A MÚSICA ANTIGA EM CURITIBA

Nas ações promovidas em Curitiba, os esforços de Ingrid Seraphim⁴⁹ e Roberto de Regina⁵⁰ deram início ao movimento de música antiga no estado do Paraná. Fundadores da Camerata Antiqua de Curitiba⁵⁰ e apoiadores do Conjunto Renascentista, eles fomentaram a música barroca e renascentista em Curitiba por meio da organização, participação e mentoria musical desses grupos.

Eunice Brandão, flautista doce da Camerata aficionada por música antiga e líder do Conjunto Renascentista, teve acesso a viola da gamba⁶¹ quando um exemplar do instrumento foi doado pelo Instituto Goethe à Camerata. Norberto Pavalec, cantor da Camerata em sua primeira formação e membro do Conjunto Renascentista, fala a respeito desse momento da fundação desse grupo:

Sempre tive a nítida impressão de que o começo de tudo foi a viola da gamba presenteada pelo Instituto Goethe à Camerata Antiqua de Curitiba, via Fundação Cultural, em novembro de 1976 e cedida por empréstimo à violoncelista Maria Alice

⁴⁹ Ingrid Seraphim, pianista e cravista, é uma das figuras chave no fomento da música antiga no Paraná. Junto com Roberto de Regina, foi responsável pela fundação da Camerata Antiqua de Curitiba que, naquela época, pretendia se dedicar exclusivamente a repertórios de música antiga.

⁵⁰ A partir de agora, vamos nos referir à Camerata Antiqua de Curitiba apenas por “Camerata”.

Brandão⁵¹. Daí surgiu em 1977 o concerto “La Noche Champêtre”, de Jean Hotteterre, idealizado por Roberto de Regina para a apresentação do raro instrumento ao público curitibano. Tal concerto veio a transformar-se, em 1979, em um novo LP da Camerata, da qual Eunice Brandão e eu fazíamos parte. A esta altura ela já havia assumido a viola da gamba, instrumento com o qual, além da flauta doce, havia participado da gravação de “La Noche Campêtre”. A experiência tocou profundamente Eunice, que nunca escondera seu sonho de fazer parte de um conjunto dedicado exclusivamente à música da Renascença, em que flautas doces e violas da gamba pudessem brilhar em sarabandas e consorts. [...] Roberto de Regina assumiu, encantado, a paternidade do grupo, com as discretas bênçãos e a imprescindível presença da cravista Ingrid Sepraphim, a nossa querida “Dona” Ingrid, e o apoio indispensável da saudosa Lúcia Camargo, então diretora da Fundação Cultural de Curitiba, que bancou o projeto de Eunice. Nascia assim o Conjunto Renascentista de Curitiba. (Encarte do CD1 do Tríptico – a música do Conjunto Renascentista de Curitiba e do Studio Musicae 1981 – 1994⁵², p. 7).

O Conjunto Renascentista nascia em meio a uma atmosfera de experimentalismo que norteava os feitos em música antiga no país e no mundo. O movimento de divulgação desses repertórios, natural do século XX, caminhou na direção contrária ao tradicionalismo da escola erudita e em muito teve suas ideias alinhadas às do movimento hippie.

Essa música, considerada na época não convencional, e que se utilizava de instrumentos diferentes, agradou aos jovens, e sobretudo àqueles adeptos do movimento hippie. Era comum que se vissem pelas ruas jovens cabeludos, de batas, sentados, “brincando” com uma flauta-doce. [...] Assim como a Música Antiga foi aceita como música alternativa àquela tocada nas salas de concerto tradicionais, alguns traços do movimento hippie foram incorporados pelos que a executavam. Os músicos, na maioria, eram jovens e buscavam fugir do conservadorismo e da seriedade da chamada música de concerto. Escolheram espaços alternativos para realizar concertos, como galerias de arte, igrejas, museus; optaram por um visual mais descontraído,

⁵¹ Maria Alice Brandão é violoncelista da Camerata Antiqua e irmã de Eunice Brandão.

⁵² O “Tríptico – a música do Conjunto Renascentista de Curitiba e do Studio Musicae 1981 – 1994” é um projeto realizado com recursos do programa de incentivo à cultura – Fundação Cultural de Curitiba e Prefeitura Municipal de Curitiba, com realização da Álvaro Collaço Produções (2021). A coletânea é composta por três álbuns, sendo o CD1 - Conjunto Renascentista de Curitiba – Teatro do Paiol- 25/11/1982, o CD 2 – Studium Musicae – “As Cruzadas” e “A Sátira e o Amor na Idade Média” e o CD 3 – Studium Musicae: Holland Tour.

substituindo a casaca ou smoking pelas batas e roupas indianas. Introduziram ainda o hábito de se dirigirem verbalmente ao público, rompendo a barreira que separava o artista do ouvinte. (AUGUSTIN 1999, p. 56).

Álvaro Collaço também comenta este momento, destacando a ênfase dos grupos dedicados à música antiga nesse estilo mais livre de promover uma espécie de imersão do público no imaginário da música antiga. Quando questionado sobre os elementos visuais utilizados pelo Conjunto Renascentista, Álvaro no diz que

Quando *entra* os anos 60 e 70, não bastava mais você fazer...para o movimento era importante você dar uma dimensão de separação, de que a plateia tivesse uma experiência mais abrangente do que só musical. Uma experiência visual, como se voltasse ao passado mesmo, entendeu? [...] Roberto de Regina fez isso, o Musikantiga⁵³ fez um pouco isso [...] apostaram em figurino...A Eunice, ela entra nesse conceito. [...] Não bastava pro Renascentista ser meramente um grupo que tocasse música antiga. Seria mais um. [...]. (Álvaro Collaço, entrevista).

O elemento visual sempre esteve presente nas apresentações do Conjunto Renascentista, seja pelos ideais de Roberto de Regina ou pelo interesse de Eunice Brandão pelas artes visuais⁵⁴, conforme relatam nossos entrevistados assim como as bibliografias que visitamos. Flávio Stein é um deles. Flautista do Conjunto Renascentista e depois músico e coordenador do Studium Musicae⁵⁵, Flávio falou a respeito da mentalidade do grupo e da utilização de elementos visuais em suas apresentações.

⁵³ O *Musikantiga* foi um dos grupos pioneiros no movimento de música antiga no Brasil. Criado em 1966, o grupo atuou por três anos gravando discos que servem como referência até hoje e atingindo visibilidade internacional.

⁵⁴ Curiosamente, Eunice Brandão se graduou em Artes Visuais na Escola de Belas Artes do Paraná, e não em música como se poderia supor.

⁵⁵ Grupo que deu continuidade ao trabalho do Conjunto Renascentista e que Flávio Stein coordenou.

[...] Vamos dizer assim: havia um espírito muito diferente dessas formações tradicionais [...] Então assim, para mim como músico, era importante trazer muito do que eu tinha experimentado em São Paulo com flauta doce...a princípio como flautista, mas que no trabalho com o grupo eu fui descobrindo outras coisas que me encantavam, me instigavam, que foi, por exemplo, olhar para literatura, olhar também a parte visual. Não dá para dizer cênica porque a gente não tinha essa pretensão, entende? Era quase que um concerto com roupa, com figurino. Era isso. Não se tinha a pretensão de *querer fazer cena* [Flávio enfatiza a entonação]. Nós éramos muito jovens e inexperientes para se aventurar a isso. E depois também, para nós ficou muito claro, que era uma música com visual, eu diria. [...] O espírito do grupo era um espírito de colaboração absoluta, todo mundo ‘metia o bedelho’, todo mundo dava opinião, não existia uma hierarquia mais “sisuda” de trabalho [...] que a gente vê no âmbito erudito. A Eunice, imagine, era uma pessoa de absoluta transparência mesmo...ela vibrava ali junto, então...era só essa troca de energia. [...]. (Flávio Stein, entrevista, colchete nosso).

Augustin também destaca esse aspecto do Conjunto Renascentista, afirmando que “o Renascentista foi, provavelmente, o grupo que mais ousou e inovou, mesmo se comparado com os de hoje. ” (AUGUSTIN, 1999, p. 90). A autora complementa ainda que o grupo tinha uma natureza criativa, propondo uma linguagem dinâmica e cativante ao público.

A cada novo programa [o Conjunto Renascentista] trazia uma outra faceta criativa. Utilizaram-se de vestimentas, móveis, tapetes, velas, textos, danças, um arsenal de instrumentos cópias de época, iluminação, para levarem ao público não só a música, mas todo o contexto histórico em que ela fora composta. (*ibidem*, colchetes nossos).

Norberto Pavalec reafirma essa característica do grupo.

[...] além da nossa preocupação com a qualidade musical, o que já seria bastante para tentarmos conquistar a aprovação do público, tínhamos, também, diante de nós, o desafio de nos transformar em figuras saídas de um quadro renascentista, usando as indumentárias concebidas na sua maior parte por Eunice, ao cabo de incessantes pesquisas, desenhos e croquis... [...] (Encarte do CD1 do *Tríptico – a música do Conjunto*

*Renascentista de Curitiba e do Studio Musicae 1981 – 1994*⁵⁶, p. 7).

FIGURA 1 - “O CONJUNTO RENASCENTISTA DE CURITIBA EM SUA PRIMEIRA FORMAÇÃO. TEATRO DO PAIOL, CURITIBA, 22 DE OUTUBRO DE 1981”.



FONTE: Encarte do CD1 da coletânea *Tríptico – a música do Conjunto Renascentista de Curitiba e do Studio Musicae 1981 – 1994*, p. 8. Fotografia: Neni Glock.

Em paralelo com o Renascentista, os membros flautistas do grupo (Eunice Brandão, Flávio Stein e Plínio Silva) montaram um centro de flauta doce, sediado no Solar do Barão⁵⁷. Entre a rotina de lecionar o instrumento e ensaiar diariamente, eles mesmos viveram uma imersão no universo da flauta doce e da música antiga.

A gente viveu isso, durante alguns anos, vinte e quatro horas. Lógico que tinham muitos do grupo que atuavam em outras áreas, tinham seus empregos, seus trabalhos, e vinham a noite para os ensaios. A gente ensaiava todo dia. E nós, eu, Plínio e Eunice, estávamos lá no Solar do Barão dando aula o dia todo... eu cheguei a ter quarenta alunos, quarenta horas de flauta doce por semana... terminava às seis horas o último aluno, saía para tomar um lanche, voltava às sete. Até às dez, dez e meia, a gente ensaiava o grupo. [...] Assim, era uma vivência e isso foi muito intenso e o que dá para dizer é isso... eu tocava flauta doce doze horas por dia, a hora que eu não estava tocando, eu estava ouvindo gravações, estava pensando em repertório... ou fazendo

⁵⁶ Ver nota de rodapé nº 24.

⁵⁷ Prédio histórico de Curitiba, o Solar do Barão é um complexo cultural mantido e gerenciado pela FCC – Curitiba. Foi inaugurado em 1980 e de lá para cá vem abrigando unidades da FCC e promovendo o fomento à arte.

contatos, escrevendo propostas de concerto. Naquela época a gente fazia muito contato por carta [...] Era uma ebulição dessa experiência irracional⁵⁸ de viver de música. (Flávio Stein, entrevista).

Os flautistas do Conjunto Renascentista ensinavam flauta doce e, de alguma forma, compartilhavam seus ideais musicais com seus alunos, tanto que de lá surgiu o Terra Papagali, grupo formado pelos alunos do centro para a prática de música antiga. Flávio fala sobre isso.

No Centro de Flauta Doce o Terra Papagalli, que foi uma primeira banda renascentista mesmo, com coro, grupo de flautas, cordas, e tudo isso, que tinha lá vinte e duas, vinte e cinco pessoas, que eram todos nossos alunos no centro de flauta doce onde nós começamos a fazer prática de música antiga. (Flávio Stein, entrevista).

O Conjunto Renascentista atuou por apenas dois anos, de 1981 a 1983, realizando nesse período uma enorme quantidade de concertos e apresentações. No entanto, formado por integrantes jovens e interessados em seu aperfeiçoamento pessoal, logo o Renascentista viveu o que Flávio chamou de “esvaziamento” (Entrevista), uma vez que alguns de seus integrantes saíram de Curitiba para desenvolver seus estudos no exterior.

Ao partir, em 1983, para a Europa e mergulhar em seu sonho como aluna do grande Jordi Savall, na Schola Cantorum Basilensis⁵⁹, Eunice instigou alguns a segui-la e, aos outros, a criação de um novo grupo. E foi assim que o Studium Musicae nasceu. Com a alteração de formação do grupo, com a ausência de sua mentora, entendemos que seria necessário transformar para não restar com uma pálida versão do que já havíamos sido. (Flávio Stein, no encarte do CD 2 do *Tríptico – a música do*

⁵⁸ Nesse momento da entrevista, Flávio sorri como que fazendo uma piada com o termo “irracional”.

⁵⁹ Localizada na Basiléia (Suíça), A *Schola Cantorum Basilensis* é um dos principais centros acadêmicos dos estudos de música antiga no mundo. Muitos dos nomes mais expressivos do movimento no mundo estudaram lá e do mesmo modo, são professores.

Conjunto Renascentista de Curitiba e do Studio Musicae 1981 – 1994, p. 7).

Em nossa entrevista, Flávio também falou sobre esse momento de transição. Nessa ocasião, ele comentou que a mudança de nome do grupo e do repertório se deram por conta da formação do grupo que permaneceu. Esta formação já não contava com Eunice Brandão e nem com Walter Luiz, que também havia ido para a Europa aperfeiçoar seus estudos. Com o consorte de flautas incompleto e sem a violista da gamba, não fazia sentido continuar com o grupo nomeado Conjunto Renascentista, até porque este nome limitava os repertórios que eles poderiam executar.

Percebemos que a polifonia não iria mais funcionar. Então foi aí que, já com o interesse na música medieval... - eu tinha tido um contato bem intenso com o Fernando Carvalhaes⁶⁰, em São Paulo, que era o grande pesquisador brasileiro, que tinha ido pra Nova Iorque, feito a formação dele em música medieval, e tinha voltado pro Brasil com um monte de repertório, ideias e tudo mais. [...] Então o que aconteceu foi que a gente entendeu que o que poderia dar certo era a gente mudar esse repertório, [...] retroceder no tempo, não é? Mas aí trabalhar com música monofônica, que não tinha essa dependência de várias vozes. (Flávio Stein, entrevista).

Do mesmo modo que o Conjunto Renascentista, o Studium Musicae seguiu com uma prerrogativa de manter o legado de Eunice, ou seja, “mantendo todo o astral que a gente tinha antes, [...] isto é, o espírito que a Eunice tinha nos trazido e convidado *pra gente entrar na barca*. ” (Flávio Stein, entrevista). Isso implicou, pelo menos inicialmente, em manter o mesmo modo de pensar os repertórios e os concertos, as instrumentações, os figurinos e todo o *modus operandi* que era praticado no Conjunto Renascentista.

⁶⁰ Fernando Carvalhaes é tido por muitos como o grande pesquisador de música medieval dos anos de 1980 no Brasil. Graduado em arquitetura, Carvalhaes era Mestre em Pedagogia Vocal e Doutor em Comunicação e Semiótica.

Com certeza, quer dizer, a ideia que nasceu lá atrás do figurino, com o Roberto de Regina e com a Eunice, era essa ideia do quadro. Você pega lá os quadros renascentistas e os primeiros concertos todos, ou a maioria do Renascentista, tinham essa pegada. [...] No Studium, nos primeiros concertos, a gente fez bem no mesmo sentido, só mudou o período. É roupa medieval. [...] um ar ~~essa~~ de castelo medieval. Então aí já não se tinha mais essa preocupação de reproduzir o quadro. Aí já era uma criação nossa. [...] quando a gente lançou o disco das *Cruzadas*⁶¹, e fomos lançar em São Paulo, [...] o concerto começava desse jeito e ao longo dele [...] nós íamos trocando de roupa. Então, por exemplo, quando termina o concerto, todo mundo está de camiseta e calça jeans [...] com o Plínio tocando saxofone. É quando a gente já dá um passo além e começa a ressignificar tudo isso e já a misturar culturas. [...] O que precisa ficar claro é que, quando a gente fala em cena, dá a ideia de uma teatralização que tem, por exemplo, texto teatral. Todos os nossos concertos tinham textos, recitação dos poemas, mas a não se tinha a performance do ator. [...] Tinha muito mais a ver com uma identidade visual, com o aspecto pictórico, vou chamar assim, e com a literatura. (Flávio Stein, entrevista).

FIGURA 2 - CENA DO CONCERTO “A SÁTIRA E O AMOR NA IDADE MÉDIA. TEATRO DO PAIOL, 31 DE AGOSTO DE 1984”.



FONTE: Encarte do CD 2 da coletânea *Tríptico – a música do Conjunto Renascentista de Curitiba e do Studio Musicae 1981 – 1994*, p. 20, 21. FOTOGRAFIA: Neni Glock. CRIAÇÃO: Álvaro Collaço e Cid Alonso Pierin.

⁶¹ Este álbum foi remasterizado e está incluso no Tríptico que aqui utilizamos como fonte documental (CD 2).

“As Cruzadas”, gravado pelo Studium Musicae, em 1985, é tido como o primeiro disco brasileiro totalmente dedicado à música medieval. O grupo permaneceu atuante até meados dos anos de 1990, tendo realizado inclusive uma turnê na Europa, em 1994. Segundo Flávio, do mesmo modo de que aconteceu com o Conjunto Renascentista, o Studium também passou por um esvaziamento de seus integrantes que foram para a Europa aprimorar seus estudos pessoais. Quando questionado sobre a aparente falta de continuidade do movimento de música antiga⁶² a partir desse momento, Flávio respondeu:

Com essa debandada de quem estava realmente *com a mão na massa*, não se teve tempo de formar uma geração de estudiosos ou especialistas que pudessem segurar a música antiga [em Curitiba]. Os que não saíram, os que não foram para o exterior como eu, começaram a trabalhar com outra coisa. O João Carlos⁷⁴ foi diretor do Teatro Guaíra. Não se tinha com quem tocar... então assim, o movimento foi se enfraquecendo na cidade. Em outros lugares até se fortaleceu... se a gente pensar, o Música Antiga da UFF⁶³ virou um grupo instituído na universidade, e vários outros. [...] porque a gente não tinha essa clareza de construção de legado, não era um plano. (Flávio Stein, entrevista).

A trajetória desses grupos é de grande valia para o Ilvminata. Talvez pela atmosfera da cidade de Curitiba, que inspira música, talvez pelo convívio com algumas das pessoas que fizeram parte desse passado, o fato é que o Ilvminata não teve a intenção inicial de dar continuidade a este legado de música antiga na cidade pois não havia consciência de sua existência.

Entretanto, quando o grupo começou a atuar, essa história da música antiga em Curitiba chegou até nós principalmente através do trabalho de

⁶² Alguns grupos podem ser mencionados como uma espécie de continuadores da música antiga de Curitiba, contudo, nenhum deles atuou sob este viés propriamente dito. Poderiam muito mais serem classificados como produtores de música étnica, folclórica, *fusion music*, ou música celta. É o caso dos Gaiteros de Lume, do Jornada Ancestral e do Mandala Folk. Os grupos Alla Rústica e os Trovadores se dedicaram um pouco mais ao viés histórico, realizando concertos e apresentações de música medieval. No caso dos Trovadores, promovendo concertos que transitam entre a música medieval europeia e o trovadorismo nordestino brasileiro. ⁷⁴ João Carlos Ribeiro foi alaudista do Studium Musicae.

⁶³ UFF refere-se à Universidade Federal Fluminense, um dos principais centros de pesquisa e produção de música antiga no Brasil.

pesquisa e preservação de memória feito por Álvaro Collaço. Ele, até hoje, nos auxilia no entendimento desses processos. Foi Álvaro, por exemplo, que nos apresentou a Flávio Stein, colaborador no Ilvminata em algumas ocasiões e figura que agregou valor inestimável às produções do grupo.

Perguntamos a Flávio Stein qual tinha sido a sua impressão quando ele teve contato com o Ilvminata pela primeira vez. Ele nos disse:

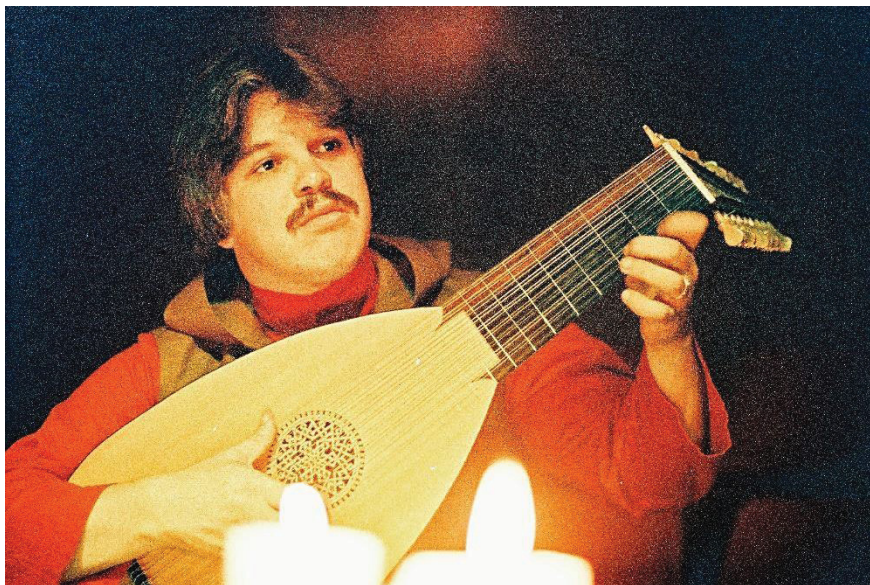
Fiquei feliz de ver o espírito que eu encontrei quando assisti o grupo, por que ele me remetia, sem dúvida nenhuma, ao espírito nosso lá do Renascentista e do Studium, desse coletivo que quer fazer música junto. [...] É muito parecido com o que vocês [o Ilvminata] estão tentando desde que começaram. Tudo que eu acompanho, que vocês tentaram fazer, vocês faziam independente se tinha estrutura ou não. Vocês iam atrás. Achavam a sala de ensaio, achavam os músicos, juntavam a turma. Tem um núcleo ali que está a um tempão junto, mas vão muito com o empenho individual de cada um... e tudo isso para mim, primeiro, é o retrato do que fomos nós. [...] Eu acho que o espírito é o mesmo. As dificuldades lamentavelmente são as mesmas, em trinta, quarenta anos mudou muito pouco. O que eu sinto sim que mudou é que vocês já estudando em uma escola como a Belas Artes e mesmo a FAP⁶⁴, vocês já têm informações que, naquela época, para nós não existiam. [...] Vocês têm acesso a gravações, acesso a partituras... o IMSLP onde você baixa tudo o que você quiser. Na nossa época... era uma festa quando alguém conseguia uma partitura. A gente xerocava e mandava para Niterói, para Pelotas, para São Paulo, Campinas... você ficava trocando...[...] Então, o que eu sinto é que vocês tem tudo isso e, de novo, o que vocês tem é a vontade de fazer. Quando olho para os cantores... têm um nível, uma experiência de vários de vocês, que lá traz, nós quase não tínhamos. (Flávio Stein, entrevista).

Além dos aspectos que Flávio mencionou, algumas coincidências também aproximam estes grupos do Ilvminata. Os instrumentos, por exemplo. Hoje, a viola da gamba que era tocada por Eunice Brandão no Conjunto Renascentista é a mesma utilizada por Thomas Juksch no Ilvminata. Da mesma

⁶⁴ Antiga Faculdade de Artes do Paraná, hoje transformada no Campus II da Universidade Estadual do Paraná.

forma, o alaúde de João Carlos Ribeiro é o mesmo que o grupo utiliza em seus ensaios e apresentações.

FIGURA 3 - JOÃO CARLOS RIBEIRO TOCANDO O MESMO ALAUDE QUE HOJE PERTENCE AO ILLVMINATA.



FONTE: Acervo Álvaro Collaço.

3.2 A TRAJETÓRIA DO ILLVMINATA

Nos quatro anos de atividades pesquisados nesta dissertação, o Illvminata realizou numerosos concertos didáticos, além de aulas, mostras e oficinas. Sem uma preocupação de se adequar aos moldes comumente utilizados por grupos dedicados ao repertório erudito (roupas formais, disposição dos músicos no palco, distanciamento entre músicos e plateia), o Illvminata percebeu desde a sua formação a necessidade de incluir elementos que agregassem ludicidade na interação dentre seus próprios músicos e de seu conjunto com o público. Sendo, contudo, um grupo de pesquisa autodidata e performance autodidata, o Illvminata em muito tateou sua estruturação.

Dentre realizações e vivências com pessoas relacionadas à produção de música antiga em Curitiba, figuras como Álvaro Collaço e Janete Andrade tiveram papel primordial. Janete, coordenadora de música da Fundação Cultural

de Curitiba, por sempre incluir o grupo em diferentes atividades da Fundação e acolhe-lo nas programações da 34ª e 35ª Oficina de Música de Curitiba⁶⁵; e Álvaro, renomado produtor cultural e ativo pesquisador autodidata deste passado musical de Curitiba, por sua contribuição quanto ao entendimento do grupo sobre o seu lugar de continuidade na cena de música antiga na cidade e no estado do Paraná. Em seu portfólio, o Ilvminata cita Álvaro Collaço quando o mesmo fala das relações do grupo com a música antiga em Curitiba.

Ao abordar a música medieval e renascentista de forma vívida, confirma a imagem do Paraná como ambiente propício à prática e desenvolvimento da Música Antiga e recupera parte da memória musical de Curitiba, resgatando os tempos onde a cidade foi referência nos anos 70, 80 e 90, reforçando a imagem de polo de produção de Música Antiga do estado. Primeiro através da inspiração de Roberto de Regina e Ingrid Seraphim, de onde nasceu a Camerata Antiqua; depois, com o histórico Conjunto Renascentista, criado por Eunice Brandão em 1981, que se transformaria, em 1984, no Studium Musicae sob direção de Flávio Stein ao buscar interpretar repertórios que iam do medieval ao renascimento. Com seu repertório amplo e diversificado de música vocal e instrumental, o conceito “música antiga”, que abriga em si muitos estilos e nacionalidades, continua atraindo o interesse de músicos, artistas, estudantes e público em geral. Repertório este, multidisciplinar na sua essência, já que reúne história, a música, a literatura (poesia e prosa), a representação cênica (o teatro) e a plasticidade visual através de figurinos e ambientes cênicos. (ÁLVARO COLLAÇO, texto de apresentação do grupo incluso no PORTFOLIO ILLVMINATA, s/p, não publicado).

Norteados por uma mentalidade inclusiva, que acreditava em agregar pessoas independentemente de sua classe social ou domínio musical, o que sempre inspirou o Ilvminata foi a possibilidade de realizar música medieval e renascentista de uma forma leve, prazerosa e interativa. Nossas atividades prezaram por apresentações onde o distanciamento entre músicos e plateia fosse sempre o menor possível, de modo que os conhecimentos adquiridos em

⁶⁵ Viríamos a descobrir somente depois que Janete Andrade foi membro do Conjunto Renascentista como flautista e cantora.

nossas pesquisas pudessem servir a uma performance que informa, educa e entretém.

Sabemos que nem sempre a performance de um grupo heterogêneo como o Ilvminata satisfaz a ouvintes mais voltados a um “purismo” histórico. No entanto, procuramos ressignificar esses repertórios para que eles pudessem fazer sentido para nossas audiências na contemporaneidade. Nesse sentido, buscamos sempre leituras modernas que adicionassem alguma brasilidade aos ritmos, principalmente a partir das percussões. Esse e outros aspectos que gravitam em torno da pesquisa autodidata e da performance do grupo serão melhor expostos nos subtópicos que seguem.

3.2.1 A pesquisa e a performance

Daniele e eu, curiosas entusiastas dos repertórios de música antiga, procuramos embasamento histórico para as músicas que queríamos tocar com o grupo. Em nossa concepção, não fazia sentido que os repertórios não tivessem este arcabouço, visto que sem isso não seríamos capazes de transmitir tais repertórios com a propriedade que pretendíamos. Foi assim que a pesquisa se fez presente desde o primeiro concerto do grupo. Daniele comentou este momento em sua entrevista.

Sinceramente eu não sabia absolutamente nada sobre música medieval quando iniciamos nossos estudos sobre esses repertórios. Corri na biblioteca da Belas, peguei alguns livros sobre história da música, música medieval e algumas partituras de música medieval, pesquisei grupos na cidade e pessoas que tivessem algum envolvimento com música medieval e entrei em contato, pedindo bibliografia e se tinha interesse em participar do grupo. Conforme eu fui lendo, descobrindo, fui me apaixonando e fui vendo que aprendi muita coisa errada sobre o período medieval. E, ao conversar com as pessoas, percebia que ainda tem muita gente achando coisas erradas sobre o período medieval. E ainda descobriremos mais muitas coisas sobre esse período. É rico, fascinante, colorido, cheio de cultura, cheio de música, cheio de vida! Acabei comunicando muita coisa a eles por estar extasiada com a nova descoberta. E eles todos se interessavam cada vez mais. O ápice veio com a nossa primeira oficina de música medieval, onde atuei como diretora artística e

professora de prática em conjunto vocal e instrumental. Ver tanta gente leiga e da área interessada me motivou ainda mais a pesquisar, *pra* poder levar pra todo mundo o que eu encontrei nas pesquisas de outras pessoas. É muito rico *pra* ser um livro cadeado, no alto da estante, inalcançável. Como eu já disse, é a história de todos nós, não pode ser inacessível. Temos de saber, temos de tocar, temos de cantar, temos de fazer!!!! (Daniele Oliveira, entrevista).

Em um primeiro momento, queríamos uma performance historicamente informada fidedigna ao período que pertenciam, no entanto, ao desenvolver os trabalhos do grupo percebemos rapidamente que esta era uma fronteira que precisava ser avaliada com cuidado, já que os aspectos que a envolvem dialogavam e influenciavam diretamente as ações do grupo. Precisávamos definir que tipo de caminho o Illvminata queria trilhar. Jean, cantor colaborador em todas as atividades que o grupo realizou no recorte temporal pesquisado, fala a respeito desse processo:

O Illvminata é, oficialmente, um grupo de pesquisa e performance, mas eu diria especialmente que temos realizado pesquisa para a performance. Afirmo isto porque, na minha experiência, é difícil colocar as duas atividades como distintas. O conhecimento histórico informa nosso entendimento do repertório, e nossa experiência estética com o repertório também informa nossa visão sobre o período em questão. (Jean Alisson, entrevista).

Antes de dar continuidade a esta narrativa, compreendamos melhor alguns aspectos práticos da pesquisa que se dedica a épocas históricas tão distantes da nossa e a que nos referimos quando falamos em “performance historicamente informada”, suas discussões e fronteiras pertinentes ao fazer musical do Illvminata.

Inicialmente, chamamos atenção ao fato que, comumente, costuma-se pensar em performance historicamente informada muito mais quando se trata de repertórios de época, a exemplo dos do período barroco, do que para os do período renascentista e principalmente do período medieval. Isso se dá, pois, os critérios utilizados para caracterizar este tipo de performance se embasam, na

sua maioria, em registros históricos. Estes registros, por sua vez, se tornam cada vez mais escassos e subjetivos à medida que avançamos a períodos temporalmente mais distantes.

A grande maioria dos tratados históricos de música aos quais temos acesso hoje, por exemplo, datam de depois da invenção da prensa, na década de 1430, por Guttenberg. Antes disso, os (esporádicos) registros manuscritos que nos dão indícios de como a performance da música se dava, tratam principalmente da música eclesiástica. Todo um universo de tradição oral secular do período medieval ocupa então um lugar subjacente se o pesquisador dedicar uma mentalidade contemporânea a sua interpretação.

Hilário Franco Jr fala sobre o papel da arte nesse período. Segundo ele, “para os medievos, não havia arte pela arte, imagens feitas apenas pelo seu valor estético. A finalidade didática delas era essencial. ” (FRANCO, 2001, versão virtual, s/p). Nesse sentido, evidências históricas do contexto cultural e do fazer musical popular da época podem ser resgatados em fontes iconográficas e em indícios deixados na produção em prosa e poesia do período.

De volta a questão da performance historicamente informada, no levantamento bibliográfico acerca do tema feito por Mendes, Rocha e Barbeitas (2015)⁶⁶, 37% das publicações da área, ou seja, 72 trabalhos no recorte temporal de 2000 a 2015, se utilizam do termo “performance historicamente informada”. Por ser, portanto, o termo aparentemente mais adotado, nos ativemos a ele. Sobre seu conceito, os diferentes autores que se debruçaram sobre o tema elencam aspectos que parecem convergir entre si para uma ideia de execução neste sentido. Dentre eles, destacamos os escritos de Harnoncourt (1993) e John Rink (2012).

Harnoncourt defendia o olhar histórico sobre os repertórios do passado por acreditar que esta seria a forma mais adequada e, salvo as devidas

⁶⁶ MENDES, R.R.O.; ROCHA, E.; BARBEITAS, F. T. Performance historicamente informada e suas variantes: Um levantamento bibliográfico (2000-2015). 1º Nas Nuvens...Congresso Internacional de Música. 2015. Artigo. Disponível em <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015-Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Umlevantamento-bibliografico-2000-2015.pdf> Acesso em 5 mar. 2021.

proporções, fidedigna com que se poderia alcançar uma execução e apreciação de repertórios antigos.

Estou convencido de que devemos fazer todo o possível para executar esta música de maneira a mais próxima da original. [...] Em cada época, as possibilidades de composição, da notação e da reprodução (portanto, do instrumental e da técnica de execução) eram absolutamente ideais para a música correspondente. (HARNONCOURT, 1993, p. 22, *apud* SHIGETA, 2008, p. 6).

O compositor e pedagogo musical dizia, contudo, que este olhar histórico não poderia sobrepujar a vivacidade atual da música, a preço de cair em uma interpretação puramente musicológica. Na revisão do tema, Shigeta (2008) cita Harnoncourt mais uma vez, destacando que, para o autor, os relatos históricos do século XIV

[...] demonstram que os músicos de então eram pessoas como nós, capazes de, dentro de seu estilo de execução, expressar todo o sentimento humano, livres de certas modernas exigências de objetividade e da preocupação com autenticidade. Estas, quando mal compreendidas a pretexto da veracidade estilística, levam apenas a uma interpretação seca, de caráter musicológico, ao invés de uma música vibrante e cheia de vida. (HARNONCOURT, 1993, p. 22, *apud* SHIGETA, 2008, p. 7).

No ensaio intitulado “Sobre a performance – O ponto de vista da musicologia”, publicado no Brasil em 2012, John Rink discute a dicotomia entre o “puro” e o “aplicado” no âmbito da performance historicamente informada, destacando que

O estudo da performance no âmbito da musicologia histórica não deve se restringir a investigações na área de práticas interpretativas, tais como estas são tradicionalmente compreendidas, [...] Há muito mais coisas em jogo, e a ampliação gradual dos estudos históricos da performance deve ser genuinamente bem-acolhida, justamente no momento em

que as barreiras que cercam a música ocidental estão ruindo, indefesas. (RINK, 2012, p. 37).

O autor seleciona aspectos históricos, sociais e musicais que podem auxiliar a pesquisa musicológica com o objetivo de informar historicamente, deixando evidente que a pesquisa que se dedique à compreensão histórica de um dado repertório, sob uma perspectiva atualizada dos caminhos da performance apoiada pela musicologia, deve ter um olhar como em um efeito cascata, no qual a pesquisa musicológica é posta a serviço da performance musical.

De fato, a variedade de tópicos e modos de investigação que preocupam os historiadores da performance está se tornando cada vez mais vasta. Inúmeras fontes de informação garantem um estudo minucioso, incluindo: 1. instrumentos remanescentes 2. material iconográfico 3. registros históricos dos mais variados tipos (ex. contas domésticas, extratos postais, contratos, etc.) 4. fontes literárias, tais como: escritos críticos, cartas e diários 5. tratados práticos e livros de instrução 6. tratados teóricos 7. partituras, incluindo manuscritos autógrafos e de copistas, impressões originais e subsequentes de primeiras edições, e todas as edições posteriores 8. gravações de áudio e vídeo. A partir destes materiais, pode-se buscar um conhecimento aprofundado sobre questões de interpretação e estilo em relação aos seguintes aspectos: 1. notação [...] 2. articulação 3. inflexão melódica 4. acentuação 5. tempo e alteração rítmica 6. outros aspectos da técnica, relacionados à estrutura física dos instrumentos e a questões de produção instrumental e vocal 7. ornamentações improvisadas 8. improvisação de maneira geral, [...]. (RINK, 2012, p. 37, 38).

Shigeta propõe um conceito que nos parece satisfatório quanto aos elementos envolvidos nesse tipo de performance. Para a autora, a interpretação historicamente informada

Caracteriza-se pelo equilíbrio entre as evidências históricas e a busca pela exploração da sonoridade que os instrumentos contemporâneos oferecem, colocando-se entre as interpretações moderna e pós-moderna. (SHIGETA, 2008, p.12).

Este ponto de vista é, a nosso ver, o mais adequado à perspectiva do Illvminata, pois, além de acreditarmos que a música se torna significativa à medida que é vivenciada e experimentada, as limitações impostas pela realidade do grupo nem sempre permitiram que toda a instrumentação fosse de época, ainda que em réplicas, ou que pudéssemos ir nós mesmas até bibliotecas específicas em busca de documentos resguardados ou não disponibilizados virtualmente.

Daniele Oliveira fala sobre isso em sua entrevista concedida a nós para fins de elaboração desta dissertação:

No início eu, particularmente, ainda buscava o máximo de instrumentos antigos e diferentes possível. O que foi bacana, conheci muita gente muito talentosa e com muitos instrumentos, raros, até. Tínhamos um membro em especial, o Carlos Simas, que enriquecia muito com seus instrumentos diferentes, ele tem muitos mesmo, e toca quase todos eles. (Daniele Oliveira, entrevista).

Diante dessa discussão, fica claro para nós que a pesquisa e a performance do Illvminata caminharam juntas em uma dinâmica codependente, mas que não limitava as práticas do grupo. As etapas que desenvolvemos em nossa pesquisa procuravam seguir um padrão que nos desse a segurança de que as músicas escolhidas tinham origem realmente nos períodos a que o grupo se dedicava, evitando aquelas que poderiam ter uma estética que remetesse a música antiga, mas que de fato, não raramente, eram compostas em momentos posteriores.

Mencionamos esse aspecto pois, especialmente no que tange o senso comum a respeito da música medieval, muitas das músicas que se assumem ser desse período, são na verdade repertórios datados do século XVIII adiante⁶⁷.

⁶⁷ Não podemos, contudo, confundir os repertórios compostos a partir do século XVIII com aqueles registrados, compilados e catalogados a partir desse período. Sabemos que o mercado editorial passou por importante momento de expansão entre os séculos XVII e XVIII e, por isso, muitos registros de canções de tradição oral que, especula-se, poderiam ser datadas desde a Alta Idade Média, foram transcritas a notação moderna e compiladas naquele momento. ⁸⁰ Como este não faz parte de nosso objeto de pesquisa, nos ateremos aos repertórios que de fato são

Este é o caso, por exemplo, dos repertórios chamados Celta.

É bem verdade que as tribos celtas são milenares e estiveram presentes tanto na Europa insular quanto continental e, desse modo, muitas das músicas que o grupo executou poderiam ter essa origem. Me refiro aqui àquela música celta que podemos apreciar nos repertórios de bandas de *folk metal* e afins, que se utilizam de uma estética que remete aos tempos mais antigos, mas que não necessariamente se preocupam com a sua real proveniência histórica⁸⁰.

Flávio Stein mencionou esse aspecto na entrevista a nós concedida.

O que eu fui percebendo que tinha muito aqui [em Curitiba] era um movimento que se confundia com a música celta, com a música folk. E quando você vai trabalhar com Idade Média e com renascença, tem uma diferença de repertório. Tem uma diferença instrumental, e tem uma diferença da própria maneira de tocar e interpretar. Então é lógico que pegar uma gaita de foles e tocar uma música celta não é a mesma coisa que pegar uma gaita de foles e tocar uma música medieval trovadoresca. São diferenças. Então isso de novo me chamou atenção no Ilvminata, que havia uma preocupação de recuperar, de pegar aquele repertório, mas com mais cuidado, e com essa “pedagogia” (vou colocar entre aspas), que é isso que chamo de envolver o pacote completo⁸¹. (Flávio Stein, entrevista, colchetes nossos).

A pesquisa do grupo esteve, de fato, comumente afastada de métodos científicos e acadêmicos com este fim. Estudantes de graduação, Daniele e eu em muito tateávamos nossos processos, e talvez por isso, tivéssemos uma preocupação extra com a confiabilidade de nossas fontes. Afinal, não queríamos cometer erros de pesquisa primários que depusessem contra a justificativa que tínhamos para o grupo. Se os cometêssemos, seria por razões que escapassem à nossa compreensão naquele momento. No entanto, procurávamos sempre nos cercar de estudos desenvolvidos por pesquisadores e grupos de pesquisa acadêmicos. Acreditávamos que o rigor metodológico desse tipo de pesquisa

registrados historicamente como do período medieval e renascentista, os quais discutiremos no subtópico que segue.

nos provinha uma segurança de que os conhecimentos que viríamos a compartilhar com nossos integrantes e público eram confiáveis.

Consideramos importante enfatizar também que a razão principal de nossas pesquisas foi sempre que elas fossem utilizadas como aporte para a escolha de repertórios e concepção de atividades, servindo a este mais que a qualquer outro fim. Elas eram norteadas e realizadas principalmente por mim e pela Daniele Oliveira, e, acredito eu, pela nossa falta de experiência na época, poderia ter sido melhor esquematizada e distribuída aos membros interessados nesse âmbito da atuação do grupo.

Descreveremos agora aspectos relacionados a escolha dos repertórios, incluindo os relacionados à pesquisa autodidata do grupo, além dos programas principais realizados pelo Ilvminata entre os anos de 2015 e 2019.

3.2.2 A escolha dos repertórios

A escolha dos repertórios se deu de diferentes formas no decorrer do recorde temporal aqui pesquisado. Para o início, precisávamos de músicas que pudessem ser realizadas pelos integrantes que, com diferentes níveis de conhecimento, aceitaram participar. Precisávamos de algo que integrasse os membros do grupo, permitindo que encontrássemos o modo de executar a música através do compartilhar de nossas vivências. Por isso, para o primeiro ano de atividades, optamos por repertórios do período medieval. Daniele comenta a respeito:

Iniciamos com O Livro Vermelho de Montserrat, por ser, em sua maioria, em uníssono ou, no máximo, cânones e divisão a duas vozes. Quando tentamos ler um moteto de Machaut⁶⁸ a três vozes, tivemos uma dificuldade desconcertante, acabamos por

⁶⁸ As composições sacras de Guillaume de Machaut (1300 – 1377) remetem aos feitos da Escola de Notre Dame, representada historicamente pelos compositores Leonin (1135 – 1201) e Perotin (1160 – 1236). Este movimento da música parisiense entre os séculos XII e XIII se caracteriza por uma polifonia complexa, baseada em contrapontos (nota contra nota).

trocar a peça para não desestimular ninguém apenas pelo desafio da música. Foi então que optamos por manter um pouco mais o repertório na música medieval, pela simplicidade dessa música e pela proximidade da música popular, a qual todos têm mais familiaridade naturalmente, porém *fugindo* da polifonia do repertório sacro. (Daniele Oliveira, entrevista).

Por conta disso, o repertório que escolhemos para o *debut* do grupo foi o cancionero anônimo do século XIV “*El Llibre Vermell de Montserrat*”.

Obra expressiva do período conhecido por Baixa Idade Média, o cancionero foi compilado em torno de 1399. Com mais de 800 páginas, o livro foi dedicado à Virgem de Montserrat e é composto por diversas seções que tratam dos milagres da Virgem de Montserrat, confissões, livro de horas, filosofia cristã e o cancionero, entre outros. Os textos musicais são escritos em latim, catalão e occitano.

Cronologicamente, a obra encontra-se no período conhecido por *ars nova*, contudo, as melodias nele compiladas podem datar até do século XI. Esse é um aspecto importante de ser considerado quanto ao repertório de música medieval, visto que “os manuscritos musicais são, em sua maioria, tardios em relação ao repertório que contém” (NOVAES, 2008, p. 10). Compilado de canções marianas de estrutura simples, linhas uníssonas ou divididas em duas vozes, o cancionero tinha a relevância histórica de que não abríamos mão e poderia, a nosso ver, funcionar com o grupo que tínhamos.

Um exemplo pode ser observado nas canções nº3 e nº4 do livro, “*Laudemus Virginem*” e “*Splendens Ceptigera*”. Como podemos ver na figura abaixo, as peças apontam para uma similaridade contraposta: é como se *Laudemus* fosse uma redução de *Splendens*, que “repete certos giros melódicos do *Laudemus*, os invertendo.” (MUNTANÉ, 1990, p. 31, tradução nossa⁸³).

FIGURA 4 - ANÁLISE DE TRECHO DAS CANÇÕES Nº 3, *LAUDEMUS VIRGINEM*, E Nº 4, *SPLENDENS CEPTIGERA*, DO LIVRO VERMELHO DE MONTSERRAT.



FONTE: MUNTANÉ, 1990, p. 31.

Alguns dos cantores que se propunham a participar deste concerto tinham experiência no repertório lírico e operístico, ao passo que outros eram inexperientes com o canto. Para juntar as vozes de maneira mais equânime, portanto, este tipo de linha simples, em uníssono, e que se repete em cada grupo vocal, fazia com que os próprios cantores percebessem discrepâncias no resultado sonoro. Tanto no que diz respeito a afinação quanto ao estilo, esse repertório nos dava a liberdade de utilizar as vozes independentemente da classificação vocal e do desenvolvimento técnico, em busca apenas de uma sonoridade equilibrada.

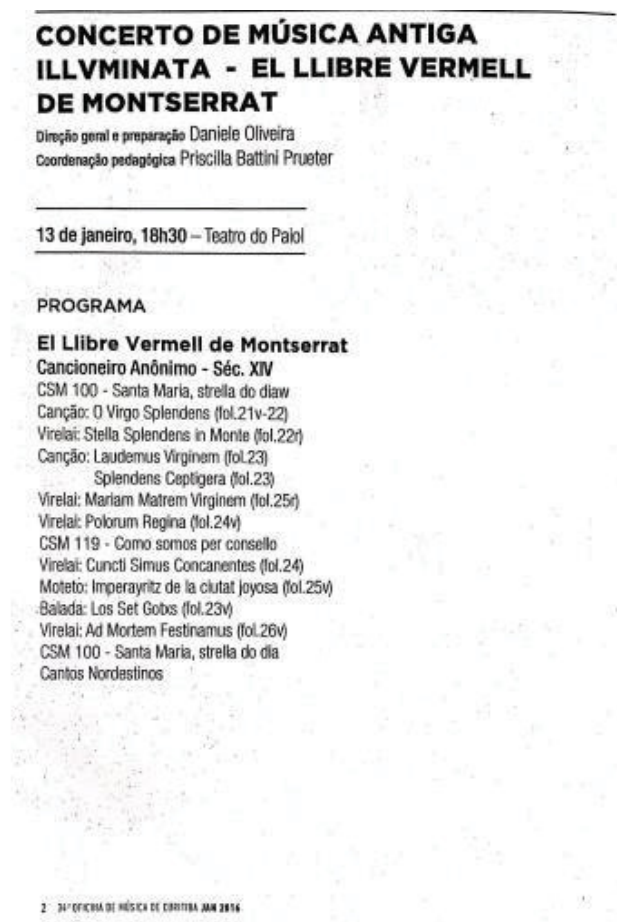
O mesmo acontecia com os instrumentistas. As linhas simples permitiam experimentações no *ensemble* nas quais os menos experientes podiam também compartilhar da vivência daqueles repertórios. Alguns dos instrumentistas eram habilidosos tecnicamente. No entanto, na experimentação com os instrumentos de época, tiveram também que passar pelo processo de vivência que os permitiu adequar sua técnica. Isso aconteceu, por exemplo, com o violista da gamba. Apesar de experiente, tecnicamente desenvolvido em seu instrumento principal (o violoncelo), ele teve neste concerto a oportunidade de experimentar a gamba e aprender a toca-la.

Outra razão pela qual o Livro Vermelho foi escolhido foi a sua disponibilidade. Preservada no mosteiro de Montserrat, na Espanha, a obra foi

digitalizada, tornando fácil o acesso a suas informações⁶⁹. Na plataforma IMSLP⁷⁰ pudemos encontrar também exemplos das músicas do Livro Vermelho em notação moderna que colaboraram no nosso entendimento de como estas músicas vinham sendo lidas na modernidade.

No entanto, o trabalho que primordialmente embasou nossa prática neste repertório foi o livro “*El Llibre Vermell de Montserrat – Cantos y Danzas*”, de Maria Carmen Gómez Muntané (1990). Nele, a autora descreve cada uma das peças do Livro Vermelho, as analisa e comenta dos pontos de vista textual e musical.

FIGURA 5 - PROGRAMA DO CONCERTO “EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT”.



FONTE: Acervo Illvminata.

⁶⁹ Ela pode ser encontrada no website da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/> Acesso em 15 abr 2021.

⁷⁰ IMSLP – International Music Score Library Project / Petrucci Music Library.

Nesse momento, percebemos então que um referencial cronológico não iria funcionar para nortear as escolhas de repertório do grupo. Isso porque o período medieval é extenso, próximo dos mil anos, acontece em espaços geográficos múltiplos e os registros a que temos acesso não necessariamente datam essas músicas de modo síncrono.

Lembremos que em termos historiográficos, estamos nos referindo a praticamente mil anos. Em termos musicais, no entanto, a maior parte das fontes foi compilada entre os séculos XII e XV, ainda que a música contida em muitos manuscritos possa remeter a épocas mais remotas. (NOVAES, 2008, p. 66).

Diante dessa prerrogativa, optamos por selecionar repertórios cujos registros estivessem contidos entre os séculos XII e o século XIV. Esta escolha se deu primeiro porquê neste recorte temporal tínhamos maior probabilidade de encontrarmos fontes, já que esta é a “época da maior parte da produção musical [da era medieval] a que hoje se tem acesso”. (*ibidem*, p. 38, colchetes nossos).

Como podemos perceber na exposição acima, um trabalho decisivo nessa escolha foi “A Cantiga Errante: tradições orais, música medieval e o poder da escrita”, de Pedro Hasselmann Novaes (2008). Esse estudo foi importante para nós pois suas discussões abordavam a grande maioria dos questionamentos que haviam permanecido depois da experiência que havíamos tido na preparação e apresentação do Livro Vermelho de Montserrat.

Delimitado o recorte temporal em que queríamos nos aprofundar, escolhemos continuar nossas pesquisas na península ibérica medieval. Os registros e as fontes sobre essa região são numerosos e nos fornecem bases que permitiam desenvolver um trabalho sólido com o grupo. Além disso, os idiomas declamados e cantados no período medieval ibérico, os costumes, sua proximidade e influência na raiz identitária brasileira também significaram aspecto relevante nessa escolha.

Nesse sentido, escolhemos para nosso segundo concerto as Cantigas de Santa Maria, que compuseram o concerto chamado “Cantigas de Afonso X,

o Sábio”. Esse compilado de 427 canções atribuídas ao rei Afonso X, o Sábio (1221 – 1284), representa fonte de maior importância nas pesquisas que buscam o entendimento histórico, social e cultural dos ibéricos medievais. Escritas no idioma galaico-português, essas cantigas, como o próprio nome aponta, falam do imaginário que circundava a figura da Virgem Maria.

As cantigas *alfonsinas* são mais conhecidas pela importância textual do que musical, visto que a lírica trovadoresca se apoiava na prosódia das palavras para estabelecer os acompanhamentos musicais. Assim como no cancionero de Montserrat, as cantigas possuem estrutura simples, em geral com apenas uma melodia e diversas estrofes.

FIGURA 6 - PROGRAMA DO CONCERTO “CANTIGAS DE AFONSO X, O SÁBIO”.

Música na Igrejinha



CANTIGAS DE AFONSO X, O SÁBIO

CSM 100	Santa Maria, Strella do dia
CSM 10	Rosa das Rosas
CSM 100	Como podem per sas culpas
CSM 210/410	Muito foi noss'amigo
CSM 379	A que defende do demo
CSM 119/77	instrumental
CSM 424	Pois que dos Reis
CSM 100	Santa Maria, Strella do dia

ILLVMINATA
Grupo de Pesquisa e Performance em Música Antiga
 Direção Daniele Oliveira

Gaita de foles, alaúde, harpa: Carlos Simas
 Flauta doce: Gabi Rogalski
 Viela de Roda (Hurdy Gurdy): Luis FitzPatrick
 Viola da Gamba: Thomas Jucksch
 Percussão: Thiago Parpinelli, Daniele Oliveira

Vozes: Ariane Grutzmann, Caio Lucio Nascimento, Flavio Ficarelli, Guilherme Medina
 Jean Allison, João Carlos Faccin, Larissa Carangi, Letícia Burtet, Vitória Favero

Sábado, dia 21 de maio de 2018, às 18h
 Templo Evangélico Luterano, R. Inácio Lustosa, n. 309, Curitiba
 Realização: Igreja de Cristo I Embap I Unespar Coord.: E.S. Prosser

FONTE: Acervo Illvminata.

O desafio para o Illvminata era então transformar essas melodias simples em algo musicalmente interessante para o grupo e para o público. Se apenas as executássemos puramente como se apresentavam registradas, ou seja, com uma linha melódica em torno de dez compassos que se repetia em todas as estrofes textuais, poderíamos correr o risco de tornar este repertório sem vida, ao limite do entediante tanto para quem estivesse tocando quanto para quem estivesse assistindo.

Também por isso, escolhemos cantigas mais conhecidas, com maior número de gravações disponíveis. Queríamos um norte sonoro que nos ajudasse a conceber os arranjos do grupo. A CSM⁷¹⁷² 100, por exemplo, foi uma das escolhidas. Simples, curta, numa tonalidade em que qualquer voz poderia cantar confortavelmente, em idioma similar ao português e que nos possibilitava inserir alguns ritmos brasileiros com facilidade.

FIGURA 7 - EXCERTO DO “REFRÃO” DA CSM 100.



FONTE: Acervo illvminata.

Alguns fontes nortearam nossa pesquisa autodidata sobre elas, a exemplo dos websites da Biblioteca Digital Mundial⁷³, da Biblioteca Digital da Espanha – Biblioteca Nacional da Espanha⁷⁴ e das Cantigas de Santa Maria⁷⁵.

⁷¹ Abreviação para Cantigas de Santa Maria.

⁷² Esta foi a cantiga utilizada nas dinâmicas aplicadas ao final das aulas promovidas pelo grupo. Discorreremos a respeito no capítulo 5.

⁷³ Disponível em <https://www.wdl.org/pt/>

⁷⁴ Disponível em <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

⁷⁵ Disponível em <http://www.cantigasdesantamaria.com/>

Como as Cantigas já foram amplamente pesquisadas, nos valem também de alguns trabalhos acadêmicos que julgamos relevantes à prática do Ilvminata, a exemplo dos estudos “Aspectos da cavalaria nas cantigas de Santa Maria de Afonso X (1252-1284)” (SOKOLOWSKI, 2016)⁷⁶, “Apontamentos sobre as Cantigas de Santa Maria de D. Afonso X” (SILVA, 2016)⁷⁷, além dos livros de autoria de Ângela Vaz de Leão “Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio – Aspectos culturais e literários” (2007) e “Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio” (2009).

FIGURA 8 - FOLHA 19 DO MANUSCRITO DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA.



FONTE: Biblioteca Nacional da Espanha⁷⁸.

Depois de trabalharmos estes dois emblemáticos repertórios medievais ibéricos, consideramos que era o momento de expandirmos os horizontes de

⁷⁶ Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43798>. Este texto teve maior impacto na pesquisa desenvolvida pelo grupo visto que seu autor, Mateus Sokolowski, colaborou como músico ao tocar viola de roda com grupo, e como consultor das questões históricas relacionadas ao tema.

⁷⁷ Disponível em

<https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/download/113337/111293/205133>

⁷⁸ Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650> Acesso em 16 abr. 2021.

nossa pesquisa autodidata a uma visão panorâmica que nos permitisse conhecer a música de outros povos que também habitavam a Europa medieval. Ao mesmo tempo, já há algum tempo vínhamos observando o Festival Folclórico de Etnias do Paraná⁷⁹ e podíamos perceber em seus feitos uma pluralidade de tradições que, supomos nós, poderiam se relacionar de alguma forma com a música medieval. O trabalho de Pedro Hasselmann Novaes endossava essa ideia quando nos dizia que “o modo de transmissão das tradições folclóricas contemporâneas tem sido, assim como foi da música e da poesia na idade média, eminentemente oral.” (NOVAES, 2008, P. 16).

As manifestações folclóricas de origem europeia que conhecíamos e também as que havíamos visto nas divulgações do festival acrescentavam às evidências de que a vastidão geográfica da Europa guardava particularidades em suas regiões. Fossem elas idiomáticas ou musicais, o fato é que não poderíamos limitar o trabalho do *Illvminata* a exposições pontuais deste ou daquele lugar. Queríamos mesmo uma visão geral que pudesse promover uma espécie de viagem pela Europa medieval, apresentando costumes e curiosidades sobre aquelas sociedades através de uma leitura musical dos repertórios que nossa pesquisa havia averiguado.

Idealizamos então o concerto “Do sacro ao profano: um panorama musical da Europa medieval dos séculos XII a XIV”.

Nele, recuperamos algumas músicas do Livro Vermelho de Montserrat (c. XIV) e das Cantigas de Santa Maria (c. XIII), representantes da lírica trovadoresca ibérica. Reunimos melodias de tradição oral atribuídas a Snorri Sturluson⁸⁰ (1178 – 1241), exemplos mais antigos da lírica nórdica que pudemos localizar (c. XII). Adicionamos canções do *Carmina Burana*⁸¹, ou Canções de

⁷⁹ Com cinquenta e nove edições realizadas até o momento, o Festival Folclórico de Etnias do Paraná reúne folcloristas de diversas etnias, entre elas, dos povos europeus que imigraram para Curitiba. Este espaço nos chamou a atenção

⁸⁰ Snorri Sturluson (1178 – 1241) foi um político, poeta historiador e legislador islandês. A ele atribui-se a autoria dos textos míticos contidos na *Edda em Prosa*, além de diversos outros textos que descrevem as sagas dos povos nórdicos.

⁸¹ O *Carmina Burana*, compilado em prosa, verso e canções atribuído aos monges goliardos, consta no manuscrito de Beuern (c. XIII). Estima-se que estejam nele compilados escritos de mais de trezentos anos de produção destes monges que, andariños, ocupavam-se de escrever sobre suas experiências e percepções da sua sociedade.

Beuern (c. XIII) e do *Codex Manesse* (c. XIV), exemplos da lírica trovadoresca germânica. Incluímos ainda músicas do *Codex Montpellier*, importante registro francês, e do Manuscrito de Londres, no qual constam importantes registros do *trecento* italiano.

FIGURA 9 - ARQUIVO ENVIADO À ORGANIZAÇÃO DO X ENCONTRO COM A MÚSICA CLÁSSICA (CAMPO GRANDE/MS, 2018) COM O PROGRAMA DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”.

CONCERTO 27-10-16 / CAMPO GRANDE-MS [TEATRO GLAUCE ROCHA]

PROGRAMA

Alle Psalite cum luya – Codex Montpellier (ca.1250-1300)
 Tempus est iocundum – Codex Buranus (sec.XI-XIII)
 Stella Splendens – El Llibre Vermell de Montserrat (ca.1300-1400)
 Cuncti Simus Concanentes – El Llibre Vermell de Montserrat (ca.1300-1400)
 Polorum Regina – El Llibre Vermell de Montserrat (ca.1300-1400)
 Rosa das Rosas – CSM 10 – Alfonso X, El Sabio (1221-1284)
 Pois que dos Reys – CSM 424 – Alfonso X, El Sabio (1221-1284)
 Saltarello La Regina – Manuscrito de Londres (sec.XIV)
 Trotto – Manuscrito de Londres (sec.XIV)
 Saltarello n.1 – Manuscrito de Londres (sec.XIV)
 Ghaetta – Manuscrito de Londres (sec.XIV)
 Palästinalied – Codex Manesse – Walther von der Vogelweide (ca.1170-ca.1230)
 Bergatrollets Frieri (Herr Mannelig) – Balada medieval Sueca - Anônimo
 In Taberna – Codex Buranus (sec.XI-XIII)
 Los set gotxs – El Llibre Vermell de Montserrat (ca.1300-1400)

FONTE: Acervo Ilvminata.

Revisitamos nossas pesquisas sobre o Livro Vermelho de Monserrat e as Cantigas de Santa Maria, relendo textos que havíamos acumulado na época da realização dos primeiros concertos do Ilvminata. Decidimos também ouvir novamente o máximo de execuções de peças desses repertórios, em busca de indícios de sonoridades que pudessem colaborar com nosso trabalho.

Para selecionar o repertório nórdico, uma busca no google nos levou ao trabalho “Breves Considerações sobre a Edda Poética e a Edda em Prosa”, de Flávio Guadagnucci Palamin, que nos deu algumas evidências de por onde

poderíamos começar a pesquisa sobre a música antiga daqueles povos. Entre as discussões sobre as Eddas, o autor apresentava uma biografia de Snorri Sturluson e trazia referências elucidativas a respeito da natureza dos escritos nórdicos em questão.

Entre elas, o trabalho de Palanim trouxe a nosso conhecimento uma versão da Edda em Prosa traduzida para o inglês por Arthur Gilchrist Brodeur, em 2006. Nela, o tradutor escreveu um texto de introdução no qual discute, entre outras coisas, alguns aspectos da sociedade nórdica na chamada Era Viking⁸². No decorrer de seu texto introdutório, Brodeur discute as fontes que Sturluson poderia ter contado para escrever suas obras. O autor cita então um outro tradutor, Magnússon⁸³, ao tratar dos escritos de Sturluson na obra *a Heimskringla*⁸⁴. Brodeur escreve:

“Os materiais ao dispor de Snorri”, diz Magnússon, “eram: de tradição oral; registros genealógicos escritos; canções antigas ou narrativas seculares tais quais os Contos de Thiodolf, da família Ynglings, e o Conto de Eyvind de Haloga; poemas de poetas de corte, por exemplo, canções históricas, que as pessoas sabiam de memória desde os dias de Haroldo I da Noruega⁸⁵ até a própria época de Snorri. “E a maioria das provisões”, ele diz, “definimos pelo que é dito nas canções que foram cantadas diante dos próprios chefes ou de seus filhos; e consideramos verdade tudo o que se encontra nessas canções a respeito de suas jornadas e de suas batalhas.”⁸⁶ (MAGNÚSSON, *apud* BRODEUR, 2006, p. xiii, tradução nossa).

⁸² Período da história escandinava no qual a sociedade nórdica (também conhecida por sociedade *Viking*) promoveu, entre outros, sua expansão marítima. Com duração estimada de cerca de trezentos anos (c. de 800 a 1050 d.C.), este é o recorte temporal da chamada Idade de Ferro viking. Nela, estão contidos eventos que destacam a relevância daquela sociedade no contexto expansionista europeu do período.

⁸³ Eiríkur Magnússon (1833 – 1913), foi o responsável, junto com William Morris (1834 – 1896), pelas primeiras traduções para o inglês (datadas do final do século XIX) das sagas míticas viking escritas em nórdico antigo (ing. *Old Norse*).

⁸⁴ História dos Reis da Noruega (tradução nossa), também de autoria atribuída a Sturluson.

⁸⁵ Haroldo I da Noruega (c. 850 – 943 d.C.) é tido como o primeiro rei norueguês. Conhecido também como Haroldo, o dos cabelos belos, teve seu reinado entre os séculos IX e X.

⁸⁶ “The materials at Snorri’s disposal,” says Magnússon, “were: oral tradition; written genealogical records; old songs or narrative lays such as Thiedolf’s Tale of the Ynglings and Eyvind’s Haloga Tale; poems of court poets, i.e., historic songs, which people knew by heart all from the days of Hairfair down to Snorri’s own time. “And most store”, he says, “we set by that which is said in such songs as were sung before the chiefs themselves or the sons of them; and we hold all that true which is found in these songs concerning their wayfarings and their battles.”¹⁰⁴ A tradução

Das nossas escutas pessoais, já conhecíamos temas⁸⁷ recorrentes em versões feitas por bandas de metal, como o *Bergatrollets Frieri* (também conhecido por *Herr Mannelig*) e o *Yggdrasil*. Nos questionávamos então se esses temas, ou pelo menos os seus versos, tinham relação com estas canções antigas a que Magnússon se referia. Encontramos uma coletânea de melodias tradicionais suecas⁸⁸ que trazia como primeira canção a *Bergatrollets Frieri* e descobrimos que os versos da *Yggdrasil* fazem parte do *Völuspa*, primeiro poema da Edda Poética e registrado no *Codex Regius*⁸⁹.

As canções nórdicas sugeriam uma atmosfera solene, de ritmo lento e convidavam a introspecção. Decidimos então incluir a *Bergatrollets Frieri* no programa deste concerto, resguardando a *Yggdrasil*⁹⁰ para outro momento. A prerrogativa da natureza de tradição oral destes repertórios sinalizada por Magnússon enfatizava nossa crença na veracidade dessas canções, no entanto precisávamos aprofundar a pesquisa. Além disso, tínhamos que seguir a concepção que tínhamos idealizado para aquele concerto.

O estudo da música medieval nórdica não era fácil. Nenhum de nós dominava idiomas nórdicos, fazendo o decodificar das fontes em Nórdico Antigo bastante desafiadoras. Tínhamos que contar com a ajuda de um amigo dinamarquês. Isso tornou o trabalho de pesquisa nesta seara lento. Depois, pensávamos que as músicas que eram selecionadas para um concerto deveriam seguir uma organização de respeitasse tanto a prerrogativa histórica que impúnhamos às nossas concepções, quanto construir uma linha sonora cujos

proposta por Palamin (2006, p. 2368) foi utilizada por nós como fonte de consulta para nossa tradução. É ela: “tradição oral; registros genealógicos escritos; antigas canções ou narrativas como O Conto de Thiodolf da família Yngling e O Conto de Eyvind de Haloga; poemas de poetas da corte, ou seja, músicas históricas, que as pessoas sabiam de cor desde os dias de Hairfair até a própria época de Snorri. “e deve-se acrescentar”, diz ele, “que nós acreditamos que aquilo dito em tais canções o é do modo como foram cantadas antes dos próprios chefes ou dos filhos deles; e acreditamos ser verdadeiro o que é dito nessas canções no que concerne seus modos de vida e suas batalhas.”.

⁸⁷ Em alguns círculos as melodias medievais são também chamadas de temas.

⁸⁸ *Södermanlands äldre kulturhistoria* (H. Aminson) é uma coletânea de canções tradicionais suecas, em oito volumes, publicada entre 1881 e 1895.

⁸⁹ O *Codex Regius* é um manuscrito islandês (c. XIII) que reúne diversos poemas em nórdico antigo. Um segundo documento também recebe este nome. Nele constam textos da Edda em Prosa, atribuídos a Snorri Sturluson.

⁹⁰ Esta música seria incluída em torno de um ano depois, no concerto “Roda Medieval”.

contrastes colaborassem na experiência da apreciação. Dessa forma, os concertos do grupo eram idealizados para que partissem de uma atmosfera sonora impactante, se desenvolvessem a pontos mais animados, depois repousassem em canções mais brandas para então culminar em um final normalmente festivo.

Quanto ao repertório germânico, escolhemos explorar as obras *Carmina Burana* e o *Codex Manesse*. No primeiro, o escolhemos, pois, o nome da obra chamava a atenção por ser o mesmo da cantata escrita por Carl Orff em 1937. Depois porque os relatos dos monges goliardos contidos expunham toda ordem de situações do cotidiano da época e isso servia muito bem ao nosso propósito expositivo.

Escrito ao longo de mais de trezentos anos, os textos em forma de prosa, poesia e canções representam um recorte consistente da cultura medieval germânica. O *Carmina Burana* é também considerado um dos mais importantes registros do *Minnesang*, os poetas trovadores germânicos. Ainda, as melodias eram simples. O desafio ali estava, em muito, no alemão arcaico de algumas das canções.

Nesta etapa, o livro que nos orientou foi o *Carmina Burana: Canções de Beuern*⁹¹. Os textos nele contidos, além das traduções poéticas que nos permitiam entender as temáticas envolvidas no seu contexto, nos garantiam respaldo histórico para sua execução.

⁹¹ Traduzido por Maurice van Woensel, Ars Poética Editora, São Paulo, 1994.

FIGURA 10 - TRECHO DA PARTITURA ARRANJADA PELO ILLVMINATA DA PEÇA
 “TEMPUS EST IOCUNDUM”, DO *CARMINA BURANA*.

The musical score is arranged for a chamber ensemble. It features seven staves, each with a label on the left: S (Soprano), B (Bass), S. Rec. (Soprano Recorder), L. (Lute), B.P. (Bassoon), V.Gam. (Violoncello/Gam.), and Perc. (Percussion). The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The score is marked with a '19' at the beginning of each staff, indicating the measure number.

FONTE: Acervo Illvminata.

A figura acima ilustra o modo como o Illvminata pensava a execução dos repertórios. Os arranjos eram escritos não somente para as vozes, mas também para os instrumentos, de forma que andassem aos pares. Dessa forma, os cantores e os instrumentistas podiam identificar quem executava sua linha. Esperávamos com isso gerar um ambiente musical que permitisse aos integrantes tocar e cantar com maior sensação de segurança. Era sempre sugerido, no entanto, que os músicos se valessem de sua criatividade a partir do que havia sido proposto nos arranjos para acrescentar ornamentações ou mesmo para sugerir novas formas.

De volta à composição do concerto, havíamos incluído ainda, na sessão de repertório germânico, o *Codex Manesse* (c. XIV). Tido como um dos registros mais importantes da cultura *Minnesang*, o livro trazia canções escritas por Walther von der Vogelweide (1170 – 1230), poeta, compositor, dramaturgo e cantor, ou seja, *Minnesang* do qual já tínhamos lido a respeito. O *Codex Manesse*

completo foi digitalizado e está disponível no website da Biblioteca da Universidade de Heidelberg⁹².

No caso do *Codex Montpellier* (c. XIII), decidimos incluí-lo primeiro pela já discutida preferência, naquele momento, por ampliar a gama de repertórios apresentados e depois porque, na época da concepção do primeiro concerto em meados de 2015, havíamos optado por não visitar repertórios medievais polifônicos em virtude do seu maior grau de complexidade.

No entanto, no momento do concerto “Do sacro ao profano: um panorama musical da Europa medieval dos séculos XII a XIV”, o grupo já tinha mais de um ano de trabalho e acreditávamos ser o momento de experimentar algum dos repertórios franceses. Incluímos então o “*Alle Psalite Cum Luya*”, moteto a três vozes com letra em latim. Ele funcionou com um exemplo do estilo composicional medieval derivado direto da Escola de Notre Dame, e que consta no *Codex Montpellier* ao lado de outras trezentos e trinta e cinco peças que exemplificam a polifonia medieval francesa.

Por último, incluímos nesse concerto peças instrumentais do Manuscrito de Londres, ou *London Codex* (c. XV). Apesar do nome, o manuscrito compila música polifônica e danças instrumentais italianas, exemplos do movimento conhecido por *trecento* italiano. A obra foi reunida em torno do início do século XIV e está resguardada na Biblioteca Britânica, a biblioteca nacional do Reino Unido. Lá, é possível encontrar este e vários outros manuscritos digitalizados para consulta, assim como gravações de alguns dos seus repertórios⁹³. De sua coletânea, selecionamos as danças instrumentais italianas a que mais tínhamos acesso a referências adjacentes, como gravações e textos explicativos. Foram elas a *Saltarello n° 1*, *Saltarello la Regina* e a *Ghaetta*.

Nos aproximávamos do final do segundo ano de atividades do Illvminata⁹⁴ e considerávamos esse um momento interessante para seguirmos adiante com a proposta inicial do grupo. Pretendíamos começar a transição para os repertórios da renascença. Na mesma época, o Illvminata foi convidado a

⁹² Disponível em <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0243/thumbs> Acesso em 05 abr.

⁹³ Disponível em <https://www.bl.uk/> Acesso em 20 abr. 2021.

⁹⁴ As atividades da primeira formação do Illvminata haviam começado em agosto de 2015.

participar da programação da 35ª Oficina de Música. Tínhamos estreado o grupo na edição anterior⁹⁵, e vimos nesta oportunidade um espaço interessante para inaugurarmos a fase renascentista do grupo. Convidamos Flávio Stein para a concepção, direção musical e regência deste concerto.

O repertório proposto por Flávio estava contido no *Cancionero Musical de Palacio* e no *Cancionero de Medinaceli*, compilados que contém composições espanholas dos séculos XV e XVI.

A proposta foi bem recebida pelo grupo, até porquê estrearmos a fase renascentista do mesmo modo que a medieval, a partir de repertórios da península ibérica. Dessa forma, o “Gestos do Corpo do Fogo” se deu com composições de Juan del Encina (1469 – 1530), Pedro Guerrero (1520 - ?), Alfonso Mudarra (1510 – 1580), Francisco de la Torre (1460 – 1504) e canções anônimas do século XVI.

Na nota de programa do concerto escrita por Flávio Stein, ele explica esta escolha:

Canções e danças da renascença espanhola, selecionadas de dois dos mais importantes cancioneros da época: Cancioneiro Musical de Palacio e Cancioneiro Medinaceli. São obras vocais e instrumentais a três, quatro e cinco vozes que representam uma longa tradição musical e cultural da península ibérica. (Pesquisa documental).

⁹⁵ Por questões políticas e orçamentárias a edição de 2017 da Oficina de Música de Curitiba foi cancelada. Desse modo, tivemos a 34ª edição do evento em 2016 e a subsequente no ano de 2018.

FIGURA 11 - PROGRAMA DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”.

FEVEREIRO | 2018

MÚSICA ANTIGA

ILLVMINATA

Gestos do corpo do fogo
Cantos e danças da Espanha Renascentista

Concepção, Direção Musical e Regência: Flávio Stein
Direção Geral: Daniele Oliveira e Leticia Burtet

3 de fevereiro, 19h
Capela Santa Maria Espaço Cultural

PROGRAMA

Cancionero Musical de Palacio e de Medinaceli e a Espanha de João Cabral de Melo Neto e Joan Miró	
Pedro Guerrero (séc. XVI) <i>Di perra mora</i>	Alonso Mudarra (1510-1580) <i>Clares y frescos rios</i>
João Cabral de Melo Neto <i>Estudos para uma bailadora andaluza</i>	Francisco de la Torre (1460-1504) <i>Danza alta La Spagna</i>
Juan del Encina (1469-1530) <i>Señora de hermosura</i>	João Cabral de Melo Neto <i>Crime na Calle Relator</i>
Juan del Encina (1469-1530) <i>Ay triste, que vengo</i>	Anônimo (séc. XVI) <i>Tres morillas</i>
Anônimo (séc. XVI) <i>Niña y viña</i>	Juan del Encina (1469-1530) <i>Una sañosa porfia</i>
João Cabral de Melo Neto <i>El cante honde</i>	Anônimo (séc. XV) <i>Ayluna que reluces</i>
Anônimo (séc. XVI) <i>Venid a sospirar</i>	João Cabral de Melo Neto <i>A palo seco</i>
Juan del Encina (1469-1530) <i>Fata la parte</i>	Anônimo (séc. XVI) <i>Dardindrin</i>

FONTE: Acervo Illyminata.

Em nossa entrevista, Flávio falou um pouco a respeito de sua participação nesse concerto:

Para mim foi uma experiência maravilhosa, vocês [o Ilvminata] confiaram e me passaram a bola...eu não tinha a menor pretensão de dirigir e reger. Apesar de já ter feito várias vezes, mas eu queria mais era contribuir e tentar trazer para o grupo um pouco da experiência, de cantar com uma banda renascentista. (Flávio Stein, entrevista, colchetes nossos).

Após a realização desse programa, já havia acontecido várias mudanças na formação do grupo. Por conta disso, os novos integrantes manifestavam a

vontade de conhecer o repertório medieval como os que compunham o grupo anteriormente tinham experimentado. Dessa maneira, idealizamos o “Roda Medieval”, concerto que compilava os resultados de nossa pesquisa autodidata na seara medieval e renascentista.

Aproveitamos a oportunidade para acrescentar alguns resultados de nossas pesquisas que ainda não tinham sido apresentadas. Era o caso da canção nórdica *Yggdrasil*, peça que havia ficado guardada na primeira etapa; as peças francesas *Quand je bois du vin clairet*, dança francesa *Tourdion* a duas vozes, catalogada por Pierre Attaignant⁹⁶ (1494 – 1552) e a ele atribuída, e a *Je Vivroie Liement*, *chanson* de Guillaume de Machaut; e a canção *Miri is it*, exemplo da música medieval britânica atribuída a Godric de Finchale (c. 1085 – 1170). Havíamos decidido também adicionar, na segunda parte do concerto, algumas peças renascentistas que dialogavam com o repertório medieval por certa similaridade composicional.

⁹⁶ Pierre Attaignant (1494 – 1552) foi um editor francês que se dedicou majoritariamente à edição e compilação de repertórios anônimos da França do século XV. De acordo com nossas discussões sobre a datação *a posteriori* de repertórios de tradição oral, acreditamos que suas compilações trazem até nós repertórios que poderiam ser originados em períodos anteriores ao século XVI, momento de sua catalogação.

FIGURA 12 - PROGRAMA DO CONCERTO “RODA MEDIEVAL”.

Música na Igrejaíinha



Roda Medieval

Codex Montpellier (séc. XIII)	Alle Psalite cum luya
Snorri Sturluson (1179-1241)	Yggdrasil
Folclore Nórdico	Bergatrollets Frieri (Herr Mannelig)
El Libro Vermell de Montserrat (séc. XIII)	Stella Splendens
Manuscrito de Londres (séc. XIV)	Saltarello
Godric de Finchale (c.1085-1170)	Miri it is
Walther von der Vogelweide (1170-1230)	Palästinalied
Guillaume de Machaut (1300-1337)	Jevivroeliement
Codex Buranus (séc. XI-XIII)	Bache bene venies
Francesco Landini (c.1325-1397)	Eccola Primavera
Anônimo	An Italian Ground
Atribuído a Pierre Attaingnant (1494-1552)	Tourdion
Pedro Guerrero (c.1520)	Di Perra Mora
Juan del Encina (1460-1520)	Fata la Parte
Juan del Encina (1460-1520)	Dindirindin

ILLUMINATA

Ensemble instrumental:
Thomas Jucksch, Geraldo Wehmhoff, Gabi Rogalsky,
David Lima, Flávio Stein, Daniele Oliveira

Ensemble vocal:
Leticia Burtet, Maria Clara Nunes Barbosa, Naura Santanna,
Daniele Oliveira, Pietro Pizzato, Jean Alisson, Caio Lúcio Nascimento, Ademir Silva

Sábado, dia 23 de junho de 2018, às 17h
Templo Evangélico Luterano, R. Inácio Lustosa, n. 309, Curitiba
Realização Igreja de Cristo I Embap I Unespar Curadoria e Coord.: E.S. Prosser

FONTE: Acervo Illuminata.

A pesquisa em medieval britânico já tinha despertado nossa curiosidade na época em que nos aprofundamos nos estudos nórdicos, mas ela havia ficado para um outro momento. Acontece que a pesquisa desses repertórios sempre nos levava a muitas ramificações e desdobramentos. Acreditávamos, portanto, ser necessário estreitar o foco por etapas que designamos principalmente a partir do período e da localização geográfica.

Neste sentido, para o “Roda Medieval”, resolvemos retomar a pesquisa em música medieval britânica. Em pesquisa na plataforma *Jstor*, encontramos o artigo “*The First English Songs*”⁹⁷, de J. B. Trend, publicado em 1928. Lá, o autor

⁹⁷ “As primeiras canções inglesas” (tradução nossa) disponível em www.jstor.org/stable/726705 Acesso em 20 abr. 2021.

apresentava dezessete canções da tradição oral inglesa, com amostras de manuscritos, ambientação histórica e orientações para pesquisas adicionais. Delas, escolhemos a canção *Miri it is*. Isso se deu pois havíamos encontrado também um estudo de Elizabeth Pauly⁹⁸ no qual a autora nos fornecia informações complementares que falavam sobre uma possível estruturação da música, nos apresentava a transcrição fonética da letra escrita em idioma anglonormando, variante do inglês arcaico e sugeria gravações de referência.

Realizadas apresentações com esse repertório, queríamos retomar o enfoque na música da renascença. A experiência com Flavio Stein e esse repertório no “Gestos do corpo do fogo” havia nos instigado e avançar ao período renascentista fazia parte da proposta do grupo. Ao mesmo tempo, Geraldo havia adquirido um virginal e isso nos fez querer explorar repertórios que fossem adequados a ele. Fizemos leituras a respeito e descobrimos que esse instrumento era muito utilizado na renascença inglesa, o que também dialogava com nossos caminhos de pesquisa mais recentes.

O Ilvminata idealizou então, como último concerto do recorte temporal pesquisado neste trabalho, o concerto “Caminhos da Renascença”, com repertórios que iam do século XIV ao século XVI.

⁹⁸ Elizabeth Pauly é professora do Departamento de Música da Faculdade Técnica e Comunitária da Minneapolis (EUA).

FIGURA 13 – PROGRAMA DO CONCERTO “CAMINHOS DA RENASCENÇA”.

“CAMINHOS DA RENASCENÇA”

ILLVMINATA

14 de agosto de 2019, 12h - Capela de Nossa Senhora da Glória

PROGRAMA

MACHAUT, G. (1300-1377)

Ay mi, Dame de valour

Solo: Jean Allison

ANÔNIMO (c.1399)

O Virgo Splendens

(El Libre Vermell de Montserrat)

VAN EYCK, J. (c.1590-1657)

Engels Nachtegaeltje

Solo: Gabi Rogalsky

GIBBONS, O. (1583-1625)

The Queenes Command

Solo: Juliana Dinelli

DOWLAND, J. (1563-1626)

Sleep wayward thoughts

Solo: Andressa Marques

ANÔNIMO (sec.XVI)

Greensleeves

Solo: Jean Allison, Caio Lúcio Nascimento

DOWLAND, J. (1583-1626)

If my complaints

Solo: Maria Clara Nunes Barbosa

Come, sweet love

Solo: Pietro Pizzatto

Flow my tears

Solo: Leticia Burtet

DE LA TORRE, F. (1470-1520)

Alta Danza, La Spagna

ARCADELT, J. (1507-1568)

Il Bianco e Dolce Cigno

TALLIS, T. (c.1505-1585)

If ye love me

MAINERIO, G. (1535-1582)

Il Primo Libro de Balli, n°s 1, 3, 12

La Billiarda - Pass'e mezzo della Paganina

Schiarazula Marazula

ANÔNIMO

Divisions upon an Italian Ground

DOWLAND, J. (1583-1626)

Come Again

ANÔNIMO (sec.XVI)

Greensleeves

FLECHA, M. (1481-1553)

Riu, Riu, Chiu

SEMANA CULTURAL 2019
1

FONTE: Acervo Illvminata.

O Illvminata executou peças que ilustravam a renascença inglesa, germânica, ibérica e italiana, além dos medievais ibérico e francês. Foram incluídas composições de Guillaume de Machaut (1300 – 1377), Jan Van Eyck (1590 – 1657), John Dowland (1563 – 1626), Francisco de la Torre (c. 1470 – 1520), Jacob Arcadelt (1507 – 1568), Thomas Tallis (c. 1505 – 1585), Giorgio Mainerio (1535 – 1582) e Mateo Flecha (1481 – 1553), além da canção anônima *Greensleeves*, datada do século XVI.

A ideia era que tanto o grupo quanto o público tivessem a sensação de transitar entre os períodos, a partir da proposta de uma vivência musical apreciativa que partia da música medieval e ia até a alta renascença. Por isso, o programa iniciou com duas canções medievais, transitou pelas divisões do *Italian Ground*, somente instrumental, até culminar em um *tutti* de Dowland. Este

momento serviu ao grupo como uma grande revisão dos repertórios realizados em sua trajetória até então.

3.2.3 A escolha das formações

Diversos fatores influenciaram as formações do Ilvminata. O espaço físico disponível para ensaios, os locais de apresentação, a disponibilidade dos integrantes convidados, a natureza voluntária da maioria das empreitadas do grupo e os tipos de repertório, entre outros, faziam com que as formações do Ilvminata jamais puderam ser escolhidas simplesmente a partir de um ideal artístico. Em processos desafiadores que exigiam criatividade e persistência, foi preciso equilibrar, desde o início, o que pensávamos como formações ideais para cada repertório escolhido e as colaborações que conseguíamos confirmar.

Entretanto, sempre tivemos uma vantagem por estarmos sediados em Curitiba. Muitos aqui se dedicam ao fazer de música antiga e, por conta disso, quase sempre tivemos opções para o que o Ilvminata se propunha em cada momento. Tanto é que, dentre os seis programas principais que o Ilvminata realizou, vários outros grupos da cidade colaboraram conosco, a exemplo dos Trovadores, o Mandala Folk, os Gaiteros de Lume, o Alla Rustica, o Trio Alma Síria e o Jornada Ancestral. Compartilhamos vivências e realizamos apresentações trazendo seus instrumentos e vozes para se somarem às nossas. Além deles, diversos instrumentistas e cantores também se uniram a nós individualmente pelo prazer de fazer música antiga.

Independente do programa que estivéssemos preparando, a tentativa era sempre a de ter o máximo de instrumentos relacionados às épocas da música que queríamos tocar. Essa era, para nós, uma forma de nos aproximarmos das sonoridades que acreditávamos para estas músicas, mas não somente isso, era também uma forma de apresentarmos o leque mais amplo possível de variedades sonoras para o público. Até porquê, um objetivo da escolha das formações era despertar o interesse do público e réplicas de instrumentos de

época chamavam a atenção por sua aparência diferente e sonoridades muitas vezes peculiares.

Nesse sentido, a figura dos colecionadores de instrumentos foi sempre substancial. Inicialmente, Carlos Simas e seus diversos instrumentos folclóricos e medievais. Depois, Geraldo Wehmhoff e sua vasta coleção de instrumentos de sopro e cordas que vão desde o medieval até o barroco. A variedade de instrumentos que eles e outros músicos proporcionaram ao grupo permitiram que um outro objetivo das formações fosse alcançado. Queríamos *ensembles* instrumentais impactantes, vívidos e, da mesma forma, *ensembles* vocais plurais, normalmente numerosos, que se integrassem aos instrumentos e fossem por eles acompanhados de modo a promover uma atmosfera musical interessante e atrativa.

Outro ponto relevante era a definição do número de integrantes. Queríamos sempre agregar o máximo de pessoas possível. Algumas vezes, no entanto, as formações dependiam também do tamanho dos locais de ensaios que tínhamos disponíveis no momento. O Ilvminata sempre contou com apoio para estes espaços, no entanto eles comumente dependiam de disponibilidade de utilização, como dias da semana e horários que poderíamos ensaiar. Isso não raramente impedia alguns músicos interessados de se unirem ao grupo.

Essa questão passou a ser ainda mais relevante depois que começamos a nos apresentar em público e o Ilvminata começou a se tornar conhecido na cidade. Constantemente recebíamos mensagens de pessoas que queriam tocar e/ou cantar conosco. Isso trouxe mais uma situação que precisaríamos considerar. Nem sempre os interessados tinham os instrumentos de época para se unir ao *ensemble* instrumental. Muitos deles também não detinham conhecimentos musicais e estéticos prévios que condissessem com o momento em que o grupo se encontrava. Em outras situações, algumas dessas pessoas tinham os instrumentos e a técnica, mas não tinham tempo para estar presentes nos dias e horários que estávamos ensaiando. Havia também aqueles que, com muito conhecimento, não estavam dispostos a fazer música no ritmo que um grupo heterogêneo exigia.

Quanto as formações vocais, enquanto trabalhávamos em atividades que abordavam os repertórios de música medieval⁹⁹, não havia a necessidade de uma preocupação com a divisão de naipes como em um coral (SATB)¹⁰⁰. Esses repertórios eram muito provavelmente de tradição oral e as nossas pesquisas não apontavam para uma polifonia rebuscada no que se refere a eles. Dessa forma, os cantores podiam ser arranjados como melhor servisse ao seu conforto e às ideias musicais do grupo.

Os músicos que se dedicam aos repertórios da Idade Média sob o enfoque historicista, incluindo os mais informados, não estão imunes à fantasia. Não poderiam estar, e não convém que se mantenham insensíveis a ela. Com efeito, por mais minuciosas e ricas que sejam as pesquisas que visem à apresentação pública de repertórios musicais da Idade Média, no momento em que os integrantes de um conjunto atualizam-nas, fazem-nas sair do papel para vozes ou instrumentos, são levados a configurá-las, a escolher. Nesse momento, os grupos igualam-se em sua condição: todos tateiam e são levados a adotar diretrizes próprias ou originadas em outras tendências [...]. (NOVAES, 2008, p. 28).

Nesse sentido, procurávamos apenas equilibrar vozes femininas e vozes masculinas quanto a quantidade de vozes e a equalização dos timbres. Não faria sentido termos 5 mulheres e 1 homem, por exemplo, assim como não faria sentido ter alguma voz mais impostada, como aquela dos cantores líricos belcantistas¹¹⁹, em meio a vozes de timbre popular. Entendíamos que precisávamos de certa flexibilidade que nos permitisse encontrar uma equalização mediana, ou seja, que fosse trabalhada através de um refinamento técnico básico para que o *ensemble* soasse com uniformidade.

As questões técnicas que envolvem a união de vozes e instrumentos na música do período medieval não são claras, e atribuímos isso aos escassos

⁹⁹ Dos quatro anos de atividades pesquisadas aqui, os dois primeiros foram dedicados exclusivamente aos repertórios de música medieval (de julho de 2015 – época da fundação do grupo – até meados de 2017). No terceiro ano, o grupo se dedicou à música renascentista e no quarto, à um apanhado de repertórios que iam desde o período medieval até o renascentista, em recorte temporal que ia do século XII ao século XVI.

¹⁰⁰ A sigla SATB se refere à divisão vocal coral tradicional, ou seja, Soprano/Alto/Tenor/Baixo.

registros que chegaram até nós. Sua massiva maioria foi redigida por clérigos que tinham, segundo o senso comum entre pesquisadores do tema, a intenção de preservar dadas linhas melódicas e seus ideais estéticos para aquela música. Isso, claro, do ponto de vista da execução eclesiástica, dentro da igreja. Desse modo, as fontes sobre a produção secular medieval para além dos registrados por escribas¹⁰¹ da igreja são escassos, já que a habilidade de escrever e ler era um privilégio de pouquíssimos.

É ponto pacífico entre medievalistas que o universo de alfabetizados – no sentido hoje corrente, daqueles que sabem ler e escrever fluentemente – era extremamente restrito, estando excluída até mesmo grande parte da aristocracia laica e do baixo clero. (Novaes, 2008, p. 33).

Contudo, alguns trabalhos nos deram indícios de como selecionar as formações para que esta música pudesse ser executada. No capítulo um da obra “O livro de ouro da história da música”, Carpeaux (1999) discorre sobre o fazer musical medieval. Lá, o autor menciona que “ao cantochão gregoriano, rigorosamente homófono, opõe o povo a polifonia” (p. 19). O autor complementa o seu pensamento ao afirmar que

As qualidades características do coral gregoriano são a inesgotável riqueza melódica, o ritmo puramente prosódico, subordinado ao texto, dispensando a separação dos compassos pelo risco, e a rigorosa homofonia: o cantochão, por mais numeroso que seja o coro que o executa, sempre é cantado em uníssono, a uma voz. [...] Realmente pertence, histórica como teologicamente, a um outro mundo: é a música dos céus e de um passado imensamente remoto. Outra força “subversiva” foi a presença da música profana: a poesia lírica aristocrática dos *troubadours*, cantada nos castelos, e a poesia lírica popular, cantada nas aldeias. Uma canção popular inglesa, guardada num manuscrito do começo do século XIII, o *Cuckoo Song*

¹⁰¹ Os escribas eram os que na antiguidade e no período medieval dominavam a habilidade de escrita e leitura. Foram os responsáveis por realizar registros escritos de uma enorme variedade de temas daquelas épocas. Seus registros são hoje fonte valiosa para a compreensão e aproximação daquelas épocas, no entanto, compreende-se a natureza sua seletiva, visto que, em sua grande maioria, eram feitos a pedido das autoridades eclesiásticas e aristocráticas.

(*Sumer is icumen in...*), é um cânone¹⁰² a seis vozes, isto é, as seis vozes entram sucessivamente, à distância de poucos compassos, com a mesma melodia. [...] (CARPEAUX, 1999, p. 19).

Estas afirmações nos forneceram aporte para experimentar diferentes formações vocais e instrumentais que exploravam a perspectiva polifônica medieval e que serviam a um propósito ilustrativo dos feitos musicais populares daquele tempo.

Já na renascença, a polifonia vocal ganha enorme destaque. No entanto, havia também as chamadas “intabulações”, cujo objetivo era o “dobramento instrumental das partes vocais na performance” (WOLFF, 2003, p. 121). Isso nos fez inferir que seria possível organizarmos os arranjos do início da renascença para formações que contemplassem não somente o *ensemble* vocal do *Illvminata*, mas também o instrumental.

No que concerne à música instrumental, exemplos de arranjos de obras polifônicas vocais para instrumentos de teclado aparecem já no começo do século XIV. [...] ao longo do século XIV, e até os primeiros anos do século seguinte, ocorre uma extensa produção de arranjos de obras polifônicas vocais, tanto seculares quanto religiosas [...]. (WOLFF, 2003, p. 119).

Não abrimos mão, contudo, de experimentar a música puramente vocal do início da renascença. Nesse sentido, especialmente quando incluímos os madrigais “*Il Bianco e Dolce Cigno*”, de Jacob Arcadelt (1507 – 1568), e “*Matona mia cara*”, de Orlando di Lasso (1532 – 1594) ao repertório do grupo, tivemos a oportunidade de adequar a formação vocal do grupo a um modelo um pouco

¹⁰² No *Sumer is icumen in*, a forma canônica não é o que primordialmente caracteriza sua polifonia, mas as diferenças nas linhas melódicas. Com linhas escritas diferentes, nos dando a entender que era linhas variadas executadas na forma cânone descrita por Carpeaux na citação que mencionamos. Para aprofundamentos, recomendamos a leitura do artigo ‘*Sumer Is Icumen in*’: A *Contrafactum*?, de Wolfgang Obst, publicado pela Oxford University Press (1938) e disponível na plataforma Jstor, no link <https://www.jstor.org/stable/735571?seq=1>.

mais parecido com o que compreendemos da divisão vocal hoje em dia para a execução musical a capela.

Neste momento final do recorte temporal de nossa pesquisa, os repertórios da renascença fizeram com que a sonoridade das formações instrumental e vocal começassem a mudar, assim como a experiência musical. O grupo passou a fazer, a nosso ver, música de câmara com maior propriedade, pelos tempos justos e pela experiência que a vivência dos últimos quatro anos havia proporcionado a todos nós. Com divisão de três ou mais vozes, solos e duetos, além das formações vocais com contínuo (gamba, virginal e alaúde), o grupo passou a apresentar uma sonoridade mais serena, de menor volume sonoro¹⁰³.

¹⁰³ Um outro fator influenciou a escolha das formações nesse período. Daniele, diretora artística do grupo, é portadora de deficiência auditiva congênita de grau leve e nesta época, por remissão de seu tratamento contínuo, apresentava sintomas físicos que exigiam que o grupo abandonasse sonoridades mais agudas e estridentes. Os ensaios, nesse período, aconteciam em sua casa e contavam com formações menores tanto no *ensemble* vocal quanto no instrumental.

4 AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO

Ciente do potencial educacional que o grupo poderia exercer através da música, o Ilvminata sempre considerou que as discussões e vivências abriam portas ao desenvolvimento humano de cada um dos envolvidos, seja do público tanto quanto de seus próprios integrantes.

Almejávamos, portanto, uma prática musical humanizada, aberta ao diálogo, às sugestões, às indagações e até ao desacordo construtivo que nos permitia elaborar e desenvolver as diferentes atividades a que o grupo se propôs. Compreendíamos que a cultura não é algo simplesmente apreendido, mas vivido, construído, absorvido e modificado em sua própria vivência e experimentação.

Não nos preocupamos em nenhum momento em tornar explícita uma abordagem educacional. Ao contrário, realizávamos atividades dentro do grupo e para o público na forma de oportunidades de vivência artístico-cultural, tendo somente em momentos pontuais uma estrutura um pouco mais parecida com as que comumente vemos em práticas formais.

Na entrevista que Flávio Stein nos concedeu, ele comentou as estratégias de ensino que o grupo desenvolve.

Quando eu olho hoje essa questão do ensino, eu confesso para você que eu fico triste... assim, [...] eu questiono essa forma (e eu só posso dizer isso) “careta” de dar aula. Eu tenho que pegar a criança, o adolescente, o adulto e ensinar o instrumento. Eu tenho que mostrar para ele a técnica do instrumento... A técnica é um elemento desse percurso. Então quando vocês propõem “vamos fazer oficinas”... a gente fez isso nos Encontros de música antiga¹⁰⁴. O primeiro foram só concertos, a partir do segundo já tinham cursos. E essa imersão é o que todo mundo fala dessas experiências, da Oficina de Música, do Festival de Campos do Jordão, ela te traz um outro lugar, e isso não precisava ser em cursos só de férias. A imersão é para mim a metodologia, vou colocar assim, mais efetiva de se transformar

¹⁰⁴ Eventos promovidos por Flávio e parceiros em Curitiba, nos anos de 1990, dedicados à música antiga.

alguém, de você contribuir. Eu tenho participado do curso de verão de Brasília [...]. Este ano foi um delírio. A gente teve cem alunos [...] e você vê o que você transforma quando pode falar da história. Da história da música, da história da performance, do figurino, não é? Quando você fala do todo. Então, pra mim, a proposta de vocês [do Ilvminata], eu me lembro de ter ouvido falar [...] No primeiro ano a gente não se conhecia, eu só ouvi falar, e quando eu ouvi falar e depois entrei no *site*, eu falava aqui com a Verônica¹⁰⁵ “olha essa galera fazendo algo aqui inusitado!”. Inusitado para o padrão que a gente tem. Não estou querendo ser arrogante, mas eu já conhecia aquilo. Eu fiquei muito feliz de novo, porque eu vi que tinha um grupo de jovens trazendo uma proposta que faz sentido. Hoje, trabalhar com música antiga e, na verdade, com música, porque assim, se eu for estudar Stravinsky, eu preciso mergulhar. Não dá para eu estudar só “a minha parte”. Não dá para eu estudar só a partitura. E esta é a visão que eu critico há quarenta anos. Música não é nota. [...] E eu estou falando tudo isso, porque a proposta de vocês [do Ilvminata] era essa: era um mergulho onde vocês misturavam um monte de coisas, inclusive com coisas brasileiras no meio. Que é para mim outro problema fundamental. Eu não acredito nesse “purismo”. Esse purismo talvez possa funcionar na Europa. Se você está na Holanda, na Alemanha, na Suíça, faz sentido você mergulhar numa coisa muito específica. Mas por quê? Porque aquilo é a música deles, não é nossa. Agora nós, brasileiros, latino americanos, a gente vai ter que procurar o diálogo com essa música. Então eu recupero a música da renascença, da Idade Média, mas eu também vejo o quanto ela dialoga com o meu mundo, com a minha realidade. (Flávio Stein, entrevista, colchetes nossos).

Em acordo com o pensamento de Flávio Stein e diante dessa prerrogativa, avancemos agora para a discussão teórica que fundamenta esta abordagem. Ela nos serve de base tanto no que se refere ao ensino para os integrantes do grupo quanto ao ensino para o público do Ilvminata, subtópico que se seguirá ainda neste capítulo.

¹⁰⁵ Verônica é a esposa de Flávio Stein.

4.1 A PERSPECTIVA EDUCACIONAL DO ILLVMINATA

A prática musical humanizada que incita a construção do senso crítico a partir da vivência musical e que se irradia para os demais âmbitos do desenvolvimento humano foi sempre o objetivo maior do Illvminata. Este viés parte, primordialmente, da perspectiva de Paulo Freire. O pensamento filosófico do autor descreve relações nas quais o ato de aprender é posto como inerente e indissociável da figura humana. É também sob este olhar que Freire propõe prerrogativas libertárias aos modelos sistêmicos de opressão. Segundo ele, é nas relações que o homem desenvolve com o meio em que habita que a realidade faz sentido, que a cultura é construída e que o indivíduo se situa em sua época. Nas palavras do autor:

A partir das relações do homem com a realidade, resultante de estar com ela e estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. E é ainda o jogo destas relações do homem com o mundo e do homem com os homens, desafiando e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades nem das culturas. E, à medida que cria, recria e decide, vão se conformando as épocas históricas. É também criando, recriando e decidindo que o homem deve participar destas épocas. (FREIRE, 2020, p. 60).

Na visão de Freire, a autonomia do ser humano faz parte da prerrogativa inicial de aprender. Para ele, as fronteiras dicotômicas que centralizam dados modelos de ensino diluem as possibilidades de qualquer aprendizado que pretenda ir além de um modelo tecnicista, reprodutor de conhecimentos rígidos, voltado à qualificação do indivíduo enquanto objeto repetidor em um ciclo de transferência acrítica de conhecimentos. Diante desta prerrogativa de seu tempo e que, a nosso ver, permanece atual, ele nos diz:

É preciso que, pelo contrário, desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao formar, e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É nesse sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos, nem *formar* é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso ou acomodado. Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. [...] Ensinar inexistente sem aprender e vice-versa [...]. (FREIRE, 2020, p. 25, grifo da edição).

Ao longo das práticas do *Ilvminata*, esta perspectiva esteve constantemente latente. Enquanto líderes à frente do grupo, Daniele e eu tínhamos a consciência de que os conhecimentos que pretendíamos compartilhar não estavam prontos, acabados. Inúmeros eram os aspectos que os envolviam. Nos interessava então promover discussões que tanto nos levavam a compartilhar nossas experiências quanto aprender com a percepção dos que ali vivenciam estas experiências conosco.

Dessa forma, os participantes de nossas atividades eram constantemente convidados a compartilhar seus pontos de vista, suas percepções e questionamentos. Em nossas interações, perguntas surgiam e sua natureza não raramente ia além do puramente musical. Questionavam costumes e fazerem de época que, a nosso ver, colaboravam na construção de um olhar crítico, dialógico com a contemporaneidade. Mesmo em concertos e apresentações, formatos de alguma forma mais estáticos que aulas e oficinas, o público era convidado a questionar, expor curiosidades, impressões e percepções sobre o que estava sendo apresentado na forma de ambientação histórica, declamação poética e música.

Diante disso, ficava claro para nós que as práticas do grupo iam além da pesquisa autodidata e da performance musical, a fim de alcançar o ensino de música em sua forma integral. Elas levavam os envolvidos a comparar e a desenvolver senso crítico sobre temáticas diversas que apontavam para saberes absorvidos para a vida. Os escritos de Paulo Freire validavam novamente nosso ponto de vista.

Mais uma vez os homens, desafiados pela dramaticidade da hora atual, se propõem a si mesmos como problema. Descobrem que pouco sabem de si, de seu “posto no cosmos”, e se inquietam por saber mais. Estará, aliás, no reconhecimento do seu pouco saber de si uma das razões desta procura. Ao se instalarem na quase, senão trágica, descoberta do seu pouco saber de si, se fazem problema a eles mesmos. Indagam, respondem, e suas respostas os levam a novas perguntas. (FREIRE, 2020, p. 39).

Diversos teóricos da área da educação musical também se debruçaram sobre esta perspectiva. Entre eles, destacamos, no Brasil, autores como Teca Alencar Brito, Maura Penna, Luiz Ricardo Silva Queiroz e Enny Parejo, entre outros. No exterior, Ruth Wright e Lucy Green. Vejamos alguns aspectos de suas pesquisas que colaboram em nossa fundamentação.

No trabalho intitulado “O humano como objetivo da educação musical: o pensamento pedagógico-musical de Hans Joachim Koellreutter” (2011), Teca Alencar Brito descreve os processos pedagógicos do músico alemão apresentando uma abordagem sociológico-filosófica a serviço da educação musical.

As proposições pedagógicas de H-J Koellreutter, desenvolvidas no decorrer de sua vivência e experiência como músico e professor, sintonizam-se com o pensamento de pedagogos, cientistas e filósofos contemporâneos os quais apontam para novas possibilidades de trilhas e trajetórias no exercício de ser humano – integralmente. (BRITO, 2011, p. 2).

A autora reforça que para que a educação musical possa servir ao desenvolvimento humano de forma integral, é necessário que os seus processos se deem permitindo que os indivíduos envolvidos tenham liberdade de expressão, contribuindo com sua visão de mundo e dialogando com ela. Nas palavras da autora:

Processos de educação musical que tenham como objetivo a formação integral do ser humano só podem acontecer em contextos que respeitem e estimulem os alunos a explorar, experimentar, sentir, pensar, questionar, criar, discutir, argumentar... Propostas que propiciem o desenvolvimento da autodisciplina e da capacidade de refletir, de questionar, de criticar, dentre outros aspectos, tornam-se, então, aspectos fundamentais em tal proposta, promovendo situações para o exercício da comunicação e do relacionamento humano, estimulando o debate e a conscientização de aspectos relativos à música e ao humano. (BRITO, 2011, s/p).

Sob este viés, Ruth Wright chama atenção para um outro aspecto pertinente a nossa discussão: os desafios de musicalizar em um mundo cuja busca por conhecimento é, em muito, autodidata e, por isso, centrada em pilares de responsabilidade e autonomia do aprendiz.

Embasada em uma ideia que busca romper com as práticas de ensino tradicionais, a autora afirma que “os defensores da pedagogia crítica há muito procuram desenvolver um modelo em que a aprendizagem e o ensino existam em uma relação dialógica.”¹⁰⁶ (WRIGHT, 2010, p. 74, tradução nossa). Wright complementa ainda que neste modelo pedagógico

Os professores não são mais a única fonte de conhecimento na sala de aula, seu trabalho não é mais preencher os vasos vazios das mentes de seus estudantes (seguindo o que Freire (1970) descreveu como ‘modelo bancário’)¹⁰⁷. Em vez disso, ambos professor e aluno devem ser considerados como tendo algo a aprender e algo a ensinar. (WRIGHT, 2010, p. 74).

¹⁰⁶ “Advocates of critical pedagogy have long sought to develop a model in which learning and teaching exist in a dialogic relationship.”

¹⁰⁷ Sob linhas gerais, o “modelo bancário” de Paulo Freire, citado por Ruth Wright, se refere àquele no qual o professor “deposita” conhecimentos no aluno, como faria em um banco. ¹²⁷ “Teachers are to be no longer the sole founts of knowledge in classrooms, their jobs are no longer to fill the empty vessels of their students’ minds (following what Freire (1970) described as ‘a banking model’). Instead, both teacher and students are to be regarded as having something to learn and something to teach.”

Nesse contexto, o que a autora baliza como “pedagogia informal da música”¹⁰⁸ encontra forte respaldo nas contribuições teóricas de Lucy Green. Em sua proposta pedagógica, Green defende um modelo de ensino no qual a abordagem do professor, ao colaborar com seus alunos, aconteça

[...] Através da observação de suas ações e diagnóstico de suas necessidades, então demonstração, ou exemplificando, a fim de promover o aprendizado através do assistir, ouvir e imitar, mais que do explicar, nomear ou insistir.¹⁰⁹ (GREEN, 2008, p. 35).

Nesta prerrogativa, é preciso considerar que o universo musical é maior que somente o associado à música propriamente dita. Ele trata tanto dos conhecimentos musicais em si – questões relacionadas à teoria musical, por exemplo – quanto das questões humanas. Green define duas categorias para uma melhor compreensão desses aspectos, aos quais chama de significado inerente e delineado. Segundo ela,

A música carrega dois significados em si: o inerente, ou que se refere à sintaxe musical - organização de notas, ritmos, padrões de som e silêncio - e o delineado, relacionado às conotações extramusicais da música - relações sociais, políticas, religiosas e culturais. (GREEN *apud* WRIGHT, 2016, p. 214).

Sob este ponto de vista, para que alunos se tornem musicalmente críticos e o aprendizado possa ser adequado às demandas de nossa sociedade atual, é preciso que seus ouvidos já tenham sido sensibilizados através de experiências positivas de uma variedade de músicas em relação a ambos os significados inerentes e delineados, ou seja, através do que Green chama de “celebração musical” (GREEN, 2012, p. 65).

¹⁰⁸ “Informal pedagogy of music. ”, tradução nossa.

¹⁰⁹ “[...] Through observing their actions and diagnosing their needs, then demonstrating, or modelling, in order to foster learning by watching, listening and imitation, rather than explaining, naming or insisting.”

De acordo com a autora, as práticas informais podem aproximar o cotidiano musical dos alunos de fazeres musicais diversos, tais quais a música de concerto e outros tipos de música. Segundo ela, estas práticas informais diferenciam-se profundamente dos métodos tradicionais de ensino, no qual o aprendizado se dá do simples ao complexo, por um processo exploratório de habilidades particionadas. Além disso, a autora destaca as organizações em grupo como elemento da aprendizagem. Em suas palavras:

[...] não só o aluno na aprendizagem informal é autodidata, mas um ponto crucial é que a aprendizagem acontece em grupos. Isso ocorre consciente e inconscientemente por meio de aprendizagem entre pares envolvendo discussão, observação, escuta e imitação uns dos outros. Isso é bem diferente do contexto formal, que envolve a supervisão de um adulto e orientação de um especialista com maiores habilidades e conhecimento. [...] durante todo o processo de aprendizagem informal, existe uma integração entre apreciação, execução, improvisação e composição, com ênfase na criatividade. Dentro do contexto formal, existe uma maior separação das habilidades com ênfase na reprodução. (GREEN, 2012, *in* Revista da Abem, nº20, Tradução: Flávia Motoyama Narita, p. 68).

A partir de sua proposta de musicalidade crítica, a autora nos diz que “somente a partir do confronto dos elementos midiáticos é que temos chances de fazer os alunos mais conscientes das mensagens subjetivas da música”¹¹⁰ (GREEN, 2008, p. 83, tradução nossa). Green complementa ainda que tal nível crítico é mais provável de ocorrer “se os ouvidos dos alunos já tiverem sido abertos através de experiências positivas da maior variedade musical possível” (p. 89).

Compreendemos então que através da intermediação de professores (no caso do Ilvminata, dos seus próprios integrantes) que compartilham

¹¹⁰ Esta é uma prerrogativa bastante pertinente ao Ilvminata. Na tentativa de aproximar os repertórios de música medieval e renascentista de nosso público e até para o entendimento da execução desta música dentro do próprio grupo, muitas foram as vezes que recorremos a repertórios e ritmos populares hoje. Uma situação bastante corriqueira em ensaios e nas atividades era a de convidarmos os participantes a realizar batidas de percussão corporal em ritmos atuais, por exemplo, uma batida de *funk* ou de *baião*, e a partir disso construirmos juntos a sonoridade de dada música.

vivências de modo equivalente, ensinando e aprendendo em uma simbiose constante, constroem-se conhecimentos musicais e culturais em ambas as partes. Sabemos que a pesquisa de Lucy Green é primordialmente direcionada ao público infanto-juvenil inserido em contextos formais de educação, contudo identificamos a aplicabilidade de seus escritos aos contextos não-formais de ensino para as diversas faixas etárias. A nosso ver, isso se dá, pois, em ambos os casos, a abordagem se centra no fazer musical coletivo que, sob um viés criativo, leva ao aprendizado a partir de sua vivência.

Nesse sentido, tomamos o pensamento de Maura Penna sobre a necessidade de considerarmos que o desenvolvimento e aprimoramento dos conhecimentos musicais se fazem pertinentes a um tipo de público não inserido ou pouco familiarizado ao estudo de música, independentemente de sua faixa etária.

Não cabe tomar a musicalização, portanto, como um trabalho 'pré-musical', uma preparação para um aprendizado nos moldes tradicionais (o estudo de 'teoria musical', de um instrumento, etc). Tampouco a entendermos como dirigida somente a crianças (o que é uma visão bastante comum). Como decorrência de todas as reavaliações empreendidas, concebemos a musicalização como um processo educacional orientado que se destina a todos que [...] necessitam desenvolver ou aprimorar seus esquemas de apreensão de linguagem musical – mesmo que sejam adolescentes ou adultos. (PENNA, 2012, p. 43, 44).

Consideramos também pertinente abordar a questão da transmissão musical, comum a contextos para além do âmbito formal do ensino de música. A nosso ver, sua potencialidade nas práticas em educação musical dialoga diretamente com a natureza das práticas de ensino do grupo.

Sobre isso, partimos do pressuposto de que existem dois tipos de tradição: a oral e a aural. Patterson (2015), distingue estes dois tipos de tradição considerando tradição oral como o que é falado e/ou cantado, enquanto tradição aural o que é ouvido e percebido de fora para dentro. Para a autora, estes são

os meios necessários à transmissão efetiva e podem ser quase sempre observados simultaneamente na maioria das sociedades.

Desde a comunicação nos tempos medievais antigos até a educação nos círculos musicais atuais, há uma abundância de pesquisas apontando para as qualidades essenciais da transmissão oral que a casam inextricavelmente com música, linguagem e cultura. A transmissão oral não é algo que precisa ser especificamente revivido ou ensinado, porque é uma tradição que sempre ocorrerá enquanto a música, a linguagem e a cultura estiverem presentes.¹¹¹ (PATTERSON, 2015, p.45, tradução nossa).

Em vínculo com a educação musical, a autora reconhece o progressivo interesse em agregar os conhecimentos de transmissão oral em práticas educacionais contemporâneas e associa isso “ao crescente reconhecimento de algumas das mais naturais e humanas formas de aprender – através da interação social e desenvolvimento de habilidades.”¹¹² (PATTERSON, 2015, p. 43, tradução nossa).

Com base nos pressupostos teóricos das tradições oral e aural expostos acima, a transmissão musical se mostra ferramenta válida e útil no ensino de música. Luís Ricardo Silva Queiroz (2010) ambienta a descrição e análise dos processos educativos neste tema ao sumarizar que

¹¹¹ “From communication in ancient medieval times to education in current music circles, there is an abundance of research pointing to the essential qualities of oral transmission that inextricably marries it to music, language, and culture. Oral transmission is not something that needs to be specifically revived or taught, because it is a tradition that will always occur as long as music, language, and culture are present.”

¹¹² “[...] a growing recognition of some of the most natural and human ways to learn - through social interaction and developing skills.”

[...] a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem, mas também valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico. Contexto esse que pode ser uma manifestação da cultura popular, como um Grupo de Cavalo Marinho, mas também uma escola, uma ONG, etc. (QUEIROZ, 2010, in Revista Opus, v. 16, nº2, p.115).

Tal consideração é enfatizada pelo autor quando reflete que

A forte presença das práticas musicais em grupo faz com que a transmissão musical esteja centrada, sobretudo, na aprendizagem coletiva, constatando assim que “tocar junto”, “imitar o outro tocando” e “compartilhar ideias musicais” são as principais formas de aprender música nesse contexto [o da transmissão musical]. (*Ibidem*, p. 122, colchetes nossos).

Do mesmo modo, ao tratar da ideia de vivência para a aprendizagem musical, Queiroz (*ibidem*) destaca ser esta uma característica recorrente em culturas de tradição oral. Com base na apreciação, experimentação e interação, o ensino e o aprendizado de música se fazem possíveis de modo intuitivo, orgânico e não pautado em estudos formais, contudo eficazes ao que se propõem.

A aprendizagem musical centrada na vivência prática é outra característica comum em culturas de tradição oral. Assim, experimentando, imitando e ouvindo as correções dos mestres e dos “colegas”, os participantes vão se orientando dentro da lógica interna do que cada manifestação elege como fundamental para a sua prática. (*Ibidem*, p. 127).

Os estudos de Peters (2017) também contribuem para esta pesquisa no sentido que corroboram elementos envolvidos tanto na questão da transmissão musical quanto no que se refere às práticas de musicalização. A autora deixa claro o valor pedagógico da abordagem de diferentes repertórios e sua

expressividade em termos de vivência musical, assim como na situação específica da utilização de repertórios aparentemente distantes da realidade e do universo de escuta dos alunos da atualidade.

A música em sala de aula se tornou significativa na medida em que, pela vivência cotidiana com ela, os alunos se familiarizaram com os elementos musicais utilizados e que passaram a ser reconhecidos por eles, conhecendo os princípios da organização sonora e musical e se aproximaram do desenvolvimento da sua história, dos seus compositores e intérpretes. Afinal, as diferentes produções musicais apresentam modos diversos de usufruir, consumir, se relacionar, construir significados e de se socializar. (PETERS, 2017, p. 353, 354).

Na programação da 38ª Oficina de Música de Curitiba, realizada em janeiro de 2021, o Programa MusicaR¹¹³ realizou um *live* sobre educação musical chamada “Programa MusicaR apresenta: Conversa sobre Educação Musical Criativa”. Nela, a educadora musical Enny Parejo também comentou sobre a escuta de diferentes épocas.

No pensamento que a autora expôs nesta comunicação, os processos didáticos devem se dar como “práticas integrativas” refutando o pensamento cartesiano dualista que privilegia a fragmentação das habilidades humanas. Nesse sentido, Parejo apontou a escuta enquanto “geradora de todas as possibilidades em música, já que estamos na arte dos sons.”. Dessa forma, o educador musical voltado às práticas pedagógicas criativas deve estar apto a transitar e estabelecer relações entre épocas de modo que possibilite delineações a um aprendizado integralizado.

Sempre digo aos professores [...] para escapar da linearidade. Acontece que o ensino linear ensina uma coisa, depois outra, depois outra...do mais difícil para o mais fácil, do maior para o menor, do mais abrangente para o mais detalhado, mas isso não

¹¹³ O MusicaR é o programa de educação musical regido pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC – CTBA). O programa oferece diversas atividades gratuitas em educação musical para o público infanto-juvenil da cidade.

é exatamente necessário. Posso pensar em projetos. Um dia estou aqui nas novas linguagens musicais, no bimestre seguinte posso estabelecer pontes entre isso e a música que se fazia no século X. [...] Isso pode ser feito desde que saibamos planejar e fechar esta *Gestalt*. Se a *Gestalt* estiver fechada, não há problema em saltitar pelo conhecimento, mas essa ainda é uma ideia muito assustadora para muitos professores. (Programa MusicaR apresenta: Conversa sobre Educação Musical Criativa. 38ª Oficina de Música de Curitiba. 2021. Youtube. 130 minutos).

Portanto, em relação a abordagem educacional adotada nos feitos do Ilvminata e justificada nesta pesquisa, concordamos com Queiroz quando o autor diz que

O educador musical, para compreender seu campo de estudos e para atuar como professor de música na contemporaneidade, precisa estar atento à complexidade de questões que permeiam a música artística, social e culturalmente. Consequentemente, deve ser capaz de trilhar e de (re)definir caminhos epistêmicos e metodológicos (inter)agindo, de forma contextualizada, com a dinâmica que diferentes culturas estabelecem para estruturar, valorar e transmitir seus conhecimentos musicais. (QUEIROZ, 2004; 2005 in QUEIROZ, 2010, p. 114).

De volta ao pensamento de Maura Penna, a partir do entendimento de música enquanto linguagem artística e educação enquanto prática social, a questão da interculturalidade busca discutir formas pedagógicas de intervenção na realidade multicultural do aluno¹¹⁴. A autora baliza que “um tipo de música se torna significativo para nós na medida em que, pela vivência cotidiana, nos familiarizamos com os seus princípios de organização sonora, com a sua poética”. (PENNA, 2012, p. 90).

Desse modo, as contribuições filosóficas, históricas e sociais que o fazer musical dos repertórios do período medieval e renascentista acrescentam, de acordo com os construtos teóricos já mencionados, contribuem tanto no que tange os elementos de significado inerente quanto delineado a este fazer musical

¹¹⁴ Dada a complexidade deste campo de estudos, Penna (2012) sugere a leitura de Canen (2002), Arbache e Franco (2001) e Lima (2007) para maiores aprofundamentos.

prático, a partir de uma abordagem que privilegia a musicalidade crítica, colocando-se a serviço da proposta multiculturalista para a educação musical na qual

[Há] a necessidade de trabalhar com a diversidade de manifestações artísticas, considerando a todas como significativas, inclusive conforme sua contextualização em determinado grupo cultural [...] pois é preciso evitar a guetização¹¹⁵ e, mais ainda, evitar que esta guetização resulte na oposição entre popular e erudito, e, de certo modo, exclua possibilidades de diálogo com as formas artísticas eruditas, por serem estas julgadas a expressão da civilização europeia e ocidental, responsável pela opressão de padrões culturais outros, de grupos não dominantes. (PENNA, 2012, p. 98).

Do nosso ponto de vista, alocar a música antiga meramente a partir de sua origem classificando-a como erudita, proveniente de uma cultura exterior à nossa, exclui possibilidades interessantes de diálogo com um repertório que informa e comunica com os indivíduos de hoje. Esses repertórios, especialmente os do período medieval e renascentista, fazem parte do legado deixado pelos europeus que colonizaram o Brasil, de forma que ela compõe as raízes de diversos dos ritmos tidos hoje como populares brasileiros.

Não se trata de posicionar esta música como dominante ou mais importante que outras manifestações que também compõem as raízes identitárias brasileiras. Trata-se sim de dedicar um olhar que exclua preconceitos e se dedique a promover diálogo entre as diferentes manifestações artísticas que tem, primordialmente, origem humana. Flávio Stein mencionou essa aparente divisão em sua entrevista.

Esses são os guetos que eu acho triste. O gueto do erudito, o gueto do popular, o gueto da dança, o gueto do teatro. [...] A música brasileira, ela está tão próxima da música tradicional de outros países que é uma pena não dialogarem. Eu acho uma

¹¹⁵ Maura Penna (2012, p. 95) expõe a questão da guetização enquanto “processo de se fechar em guetos. [...] quando, em nome de valorizar especificidades culturais de diferentes grupos, especialmente daqueles historicamente dominados, acaba-se por prender esses grupos no gueto e sua particularidade, isolando-os”.

tragédia o músico não conseguir sair da MPB e tocar uma música indiana, japonesa, mexicana, de onde for. Essas coisas todas estão inter-relacionadas e você pode tocar, experimentar. (Flávio Stein, entrevista).

Concordamos com a perspectiva do entrevistado de que a interdisciplinaridade que deriva das experiências com esses repertórios são passíveis de serem exploradas em abordagens. Outro ponto que consideramos pertinente ao referencial teórico que fundamenta as atividades do Ilvminata trata dos ambientes não-formais de educação. Isso porque as atividades que o grupo realizou não aconteceram em ambiente escolar formal. Ainda que algumas delas tenham sido apresentadas para turmas de cursos de Licenciatura em Música de diferentes universidades, foram inseridas nesses contextos como atividades complementares que visavam promover oportunidades de vivência. Diante disso, nos aportamos no pensamento de Maria da Glória Gohn.

Segundo a autora, o diferencial da educação não-formal se dá na intencionalidade das propostas. Diferentemente da educação formal que “é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados”¹¹⁶ e da informal na qual “os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização”, a educação não-formal “é construída por escolhas ou sob certas condicionalidades, há intencionalidades no seu desenvolvimento, o aprendizado não é espontâneo, não é dado por características da natureza [...]”. A autora complementa:

As práticas da educação não-formal se desenvolvem usualmente extramuros escolares, nas organizações sociais, nos movimentos, nos programas de formação sobre direitos humanos, cidadania, práticas identitárias, lutas contra desigualdades e exclusões sociais. Elas estão no centro das atividades das ONGs nos programas de inclusão social, especialmente no campo das artes, educação e cultura. A música tem sido, por suas características de ser uma linguagem universal, e de atrair a atenção de todas as faixas etárias, o grande espaço de desenvolvimento de programas e projetos da educação não-formal (vide Daniel Gohn, 2003 e 2011). E as práticas não-formais desenvolvem-se também no exercício de

¹¹⁶ Todas as citações deste parágrafo foram extraídas de Gohn, 2014, p. 40.

participação, nas formas colegiadas e conselhos gestores institucionalizados de representantes da sociedade civil. (GOHN, 2014, p. 41, parênteses da autora).

Como já dissemos, as atividades propostas pelo Ilvminata não seguiam diretrizes curriculares formais para a educação básica ou superior, tendo sido inseridas como atividades socioculturais que buscavam expandir o universo musical e cultural dos alunos e do público em geral. Nesse sentido, a definição de Gohn condensa a visão geral encontrada nos estudos sobre o tema na qual educação não-formal

É um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o político como a formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. Ela designa um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais. [...] O aprendizado gerado e compartilhado na educação não-formal não é espontâneo porque os processos que o produz têm intencionalidades e propostas. (GOHN, 2014, p. 40).

4.2 O ENSINO DENTRO DO GRUPO E PARA O PÚBLICO

Esmiuçado o referencial teórico que fundamenta a abordagem educacional do Ilvminata, nos debruçaremos agora sobre alguns pontos pertinentes à experimentação prática das vivências do grupo. Ao refletirmos sobre os seus processos, notamos que há dois âmbitos a serem observados: o ensino dentro do grupo e o ensino do grupo para o público. Os aspectos que permeiam esses dois âmbitos são similares em muitos aspectos, no entanto alguns pontos merecem ser destacados.

Um deles é a questão das vivências prévias em música. Havia heterogeneidade entre os integrantes do grupo, no entanto, por menor que fosse

a bagagem musical, todos eles possuíam algum conhecimento prévio. Os instrumentistas já tocavam algum instrumento, mesmo que não os de época. Os cantores já haviam cantado em corais ou estudado canto, mesmo que em técnicas variadas ou em tentativas amadoras. Isso fazia com que os processos de ensino dentro do grupo tratassem majoritariamente do desenvolvimento e do aprimoramento de certos referenciais técnicos e estéticos. O ensino e o aprendizado não partiam do nada para chegar em algum lugar. Eles partiam dos conhecimentos prévios em música que todos já traziam em si, mesmo que em diferentes níveis.

Perguntamos a Daniele Oliveira quais eram suas impressões sobre os processos de ensino dentro do grupo. Ela nos respondeu:

Os processos do Ilvminata sempre são dolorosos e deliciosos ao mesmo tempo. Como não temos uma equipe de produção nem equipe de apoio propriamente, é tudo feito com nossos próprios braços: desde a pesquisa de que repertório executar, nível de dificuldade de leitura e execução técnica, até a colocação das cadeiras e estantes, tanto *pra* ensaio quanto *pra* concerto. O mesmo se dá com o processo de aprendizagem de cada nova música: sempre tem o período de apreciação, onde eu trago uma ou mais gravações ao conhecimento de todos, ouvimos e decidimos o que achamos da sonoridade. Então, vamos atrás da partitura – manuscrito e partitura moderna, e quando não tem a moderna, nós produzimos –, vamos atrás do texto – como pronunciar corretamente, a tradução ao pé da letra, a tradução poética –, discutimos as possibilidades de execução a partir da proposta de alguém ou de alguma partitura com sugestão de instrumentação/formação vocal, daí partimos para a prática em si. No meio do caminho, cantores precisam de vocalizes, precisam de ajuda com as leituras, instrumentistas precisam de indicações sobre como executar com os cantores (afinal não são naipes de instrumentos, em geral temos apenas um instrumento de cada, exceto as flautas). O melhor desses processos é que cada um tem um crescimento diferente, mas todos manifestam algum tipo de melhora, seja técnica, seja interpretativa, seja de relações interpessoais. (Daniele Oliveira, entrevista).

Em sua resposta podemos notar que a troca de experiências não acontecia apenas nos momentos de vivência musical. Os processos de troca aconteciam desde a escolha dos repertórios, passando por momentos de escuta

musical e discussões sobre qual a leitura que o grupo empregaria em seus repertórios. Partia-se então para a prática musical, experimentando as músicas selecionadas e procurando sanar eventuais dificuldades durante a prática, proporcionando vivências que, de acordo com Daniele, acrescentavam aprendizados aos envolvidos tanto do ponto de vista musical quanto interpessoal.

Ela foi também perguntada sobre observava a interação musical na prática em ensaios e atividades entre os músicos mais experientes e os iniciantes.

Bem, o mais comum é ver os mais experientes um tanto quanto impacientes com os mais iniciantes, quando se trata de algum aspecto “muito básico”, mas nunca vi nenhum membro perder a paciência com alguém menos experiente. [...] Mas é muito bacana de ver. Às vezes eu brigava com eles nos ensaios por estarem conversando, e eles se defendiam: “mas ele/ela está me explicando sobre uma parte que eu não entendi”. Em geral vinha o coro “é realmente, essa parte está assim, ou *assado*”, e aí começávamos a parlamentar. No início, eu tomava as decisões sozinha. Com o tempo, eles passavam a opinar, a pedir, a falar e participar mais. Por vezes eu dizia *pra* fazerem de um jeito, mas eles decidiam entre eles diferente e me enganavam. Mas acredito que o processo em si fosse algo prazeroso, pois o tempo passava, ninguém bufava ou mostrava desinteresse... sempre acabávamos passando do horário, na verdade. (Daniele Oliveira, entrevista).

A resposta de Daniele reforça os preceitos já mencionados de que o Ilvminata se preocupava em descentralizar decisões, em busca de um processo vivo e constante de troca de experiências. Com o tempo e a crescente afinidade entre os envolvidos e com os repertórios, os integrantes do grupo eram constantemente estimulados a expressar suas opiniões e a contribuir com as vivências sendo compartilhadas. Evitava-se um ambiente de ensaio no qual uma figura centralizasse as decisões e apenas as transmitisse ao grupo. Pelo contrário, insistíamos em oportunizar que todos, por mais inexperientes que fossem na música ou naqueles repertórios, tivessem espaço para compartilhar suas percepções, reflexões e opiniões.

Já no caso das atividades para o público, o Illvminata nunca limitou as participações a uma audiência especializada. Pelo contrário, o grupo atraía estudantes de música e aficionados por música antiga, mas procurava sempre expandir o alcance das atividades a qualquer pessoa que tivesse o interesse de vivenciar a música medieval e renascentista.

Em sua entrevista, perguntamos a Daniele Oliveira como ela avaliava a eficácia das estratégias de ensino utilizadas pelo Illvminata no ensino de diferentes públicos (concertos didáticos, palestras, oficinas e mostras de música, etc). Queríamos averiguar como a entrevistada qualificaria os processos de ensino do grupo para diferentes audiências. Ela nos respondeu:

Acredito que os graus de dificuldade que o Illvminata aplicou até hoje em suas atividades e oficinas tenham sido bem moderados a leves, o que é propositalmente feito para abranger a todas as camadas de pessoas interessadas. Nas nossas oficinas tem criança, tem adolescente, adulto, idoso... Famílias aparecem, e é essa a ideia principal de “abrir o cadeado e tirar o livro do alto da estante”, levar esse conhecimento tão legal, tão rico a toda e qualquer pessoa interessada, independentemente do nível de experiência com a música e a cultura medievo-renascentista. E neste ponto, creio que somos bastante eficientes, pois a adesão tem sido cada vez maior. (Daniele Oliveira, entrevista).

Daniele destacou um ponto interessante da abordagem educacional utilizada pelo grupo. O objetivo primordial das ações do Illvminata foi sempre promover a aproximação de seus integrantes e do público com a música e cultura dos períodos medieval e renascentista. O que a diretora artística do grupo chamou de “abrir o cadeado e tirar o livro do alto da estante” se refere exatamente a isso. Almejávamos tornar essa música acessível, em uma linguagem simplificada e desmistificada, diferente das leituras em música antiga da grande maioria dos grupos de que tínhamos conhecimento. Para isso, promovíamos atividades privilegiando repertórios que permitissem a qualquer indivíduo, musicalizado ou não, participar e vivenciar dessas experiências.

Nas oficinas de música promovidas pelo grupo, por exemplo, constava nos cartazes de divulgação que a classificação era de público geral¹¹⁷. Não havia distinção por experiências prévias com música ou área de atuação. Nesses casos, comumente tínhamos participantes cujo conhecimento prévio musical se relacionava a como eles internalizavam as músicas que ouviram ao longo da vida e que jamais haviam tido contato com uma partitura.

Isso nos leva a outro ponto pertinente: uso de partituras. Tanto nos processos que aconteciam dentro do grupo quanto nos que eram direcionados ao público geral, utilizávamos partituras como material de apoio para a prática musical. Sua utilização não se dava, contudo, apenas da maneira formal, ou seja, para a leitura musical restrita do seu conteúdo. Até porque, conforme menciona Novaes, “a partitura é um meio sabidamente falho ao expressar nuances na interpretação de qualquer repertório.” (NOVAES, 2008, p. 12). O mesmo autor traz ainda um outro pensamento interessante especialmente quanto a prática de repertórios medievais.

Para os interessados na interpretação não modernizante da música medieval – no sentido de cantá-la ou tocá-la sem questionar possíveis variações de padrões vocais ou instrumentais divergentes daqueles hoje em voga –, é preciso primeiro quebrar com certa estética de conservatório, rejeitar o senso comum que ela muitas vezes nos impinge e buscar outras estéticas, outros parâmetros, outros modos de produção musical menos arraigados à transmissão por partitura, menos submissos ao “poder da forma escrita”¹¹⁸. (NOVAES, 2008, p. 14, 15).

Nesse sentido, a todos os envolvidos nas atividades do grupo, músicos ou público, buscávamos desmistificar a relação com a partitura. Entendíamos que para alguns daqueles músicos e participantes acostumados com a execução musical a partir da partitura, especialmente os oriundos das práticas de música de concerto, simplesmente tirá-las seria como prejudicar o próprio instrumento.

¹¹⁷ Os cartazes podem ser visualizados no capítulo 6, onde descrevemos as oficinas e demais atividades.

¹¹⁸ O autor cita Tellart (1996, p.29) na afirmação entre aspas.

Por outro lado, aos menos familiarizados com a música escrita, utiliza-la como aporte fundamental e restrito não comunicaria, não permitiria que estes indivíduos fossem incluídos. Diante disso, buscamos um meio termo.

Na oficina de música que o Ilvminata promoveu em 2018, Flávio Stein foi o professor responsável pela atividade de prática instrumental. Perguntamos a ele quais eram suas reflexões sobre a utilização de partituras com grupos que tinham diferentes experiências musicais prévias, como acontecia naquela ocasião. Ele nos respondeu:

Antes da PUC [PR] abrir seus cursos atuais, eu dava as disciplinas de música no curso de teatro e dança da PUC-Guaíra¹¹⁹. Lá, eu comecei a trabalhar com gente que não lia partitura. Então ali eu já tive uma boa experiência de remodelar a minha didática para lidar com outro tipo de público. [...] Foi ali que conquistei essa tranquilidade, vamos dizer assim, de lidar com quem não tinha leitura de partitura. Eu sabia que isso podia muito bem funcionar, a gente só precisava ver de uma outra maneira, mas para mim era absolutamente possível. [...] Eu sou um músico da partitura. Eu sei pouquíssima coisa de cor do meu repertório de flauta, eu nunca tive a chance de improvisar... tudo isso são carências que eu queria aproveitar para *tapar o buraco* da minha ignorância. [...]. (Flávio Stein, entrevista).

Deixávamos claro aos que sabiam ler música que anotações precisariam ser feitas, pois aquelas partituras não traduziam fidedignamente todos os detalhes que almejávamos imprimir na interpretação daquelas músicas. Precisariam também anotar formas musicais que indicariam a sequência em que dados trechos seriam tocados, mesmo quando os arranjos eram feitos pelo Ilvminata.

Aos que liam pouco ou que não tinham nenhuma relação com a música escrita, incentivávamos o aprendizado das músicas pela via da transmissão musical, ou seja, os deixávamos livres para que aprendessem “de ouvido”.

¹¹⁹ Instituição de ensino de artes que atuava dentro do Teatro Guaíra. Ela deu origem principalmente à Faculdade de Artes do Paraná, hoje campus componente da UNESPAR.

Demonstrávamos trechos das músicas e os repetíamos pedindo que nos acompanhassem.

Isso acontecia tanto nos ensaios do grupo quanto nas atividades com o público. Os cantores, nesses casos, portavam a partitura como um guia das letras e faziam anotações referentes à pronúncia dos idiomas sendo cantados, por exemplo. Os instrumentistas seguiam a mesma prerrogativa, acompanhavam as letras para saber o momento de tocar. Alguns deles decoravam as músicas e aí não as utilizavam. Eram livres para fazer isto também. Às vezes utilizavam sinais e marcações na partitura que não condiziam com a caracteres da música escrita, mas que significava para eles e os ajudava a entender, memorizar, se localizar e organizar suas inserções.

Nesse sentido, a partitura serviu às práticas do Ilvminata para muito além de seu uso tradicional. Mesmo aos que dominavam a leitura musical, era preciso que se familiarizassem com as músicas, com seus estilos e trejeitos. Dessa forma, ainda que não conhecessem ou soubessem lidar com as partituras, integrantes do grupo e participantes de atividades eram incentivados a vivenciar a música, ainda que as folhas a sua frente fossem não mais que um guia adaptado.

Destacamos também que a maioria dos integrantes do grupo se mostrava interessada nos saberes compartilhados nas atividades educacionais. Junto com o público, eles transitavam entre instrutores e espectadores à medida que experimentavam aquelas vivências coletivamente. Diante disso, no que tange os processos de ensino dentro do grupo, o Ilvminata teve algumas oportunidades de promover oficinas apenas para seus integrantes. Entre elas, uma noite de conversas e demonstrações sobre música antiga com Ibaney Chasin¹²⁰ e uma tarde de prática de repertórios renascentistas com Roberto de Regina¹²¹. Daniele falou sobre isso em sua entrevista:

¹²⁰ É graduado em Música pela Universidade Federal da Paraíba (1983), mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1990) e doutor em História pela Universidade de São Paulo (2003). Atualmente, é Professor Associado IV do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Sua atividade de pesquisa se desenvolve na interrelação entre os campos da música, história e estética. É diretor Artístico do Grupo *Camena*, de música antiga.

¹²¹ Esta foi para nós uma oportunidade muito especial. Roberto de Regina é uma verdadeira lenda viva no campo da música antiga no Brasil, com muito de seu trabalho voltado à música

Acredito que houve uma particularmente especial. Sempre busquei trazer pessoas do convívio da Camerata para falar com o Ilvminata, do ponto de vista do profissional atuante *pra* quem tá chegando nessa seara agora. Foram muitos amigos queridos, muitos profissionais de alto nível do Brasil e do exterior, mas o que mais me marcou foi quando conseguimos uma tarde com o maestro Roberto de Regina. Pudemos mostrar *pra* ele algumas músicas que estávamos trabalhando e pudemos colher críticas e sugestões do maestro *pra* nossa execução daquelas peças. Foi marcante, ele disse que foi especial *pra* ele também, por remeter ao seu início. Ter essa oportunidade com o Roberto de Regina, *pra* mim, Daniele, foi simplesmente a melhor coisa que já aconteceu ao Ilvminata. Roberto é o pai da música antiga no Brasil, fundador da Camerata, construtor de cravos, regente, o *cara* que desbravou a música antiga antes do *google* (o que deve SEMPRE ser exaltado, pois com o *google* nossa vida ficou consideravelmente mais fácil, com o advento das páginas de pesquisa, os repositórios virtuais e bibliotecas como o *imslp*). Um dos fundadores da Oficina de Música de Curitiba. E poder trazer ele *pra* falar com a meninada foi surreal, inacreditável. Uma realização pessoal e profissional, mesmo. (Daniele Oliveira, entrevista, destaque em caixa alta da entrevistada).

Houve ainda a oportunidade de participar de uma masterclass de canto com Marc Mauillon. Cantor especializado em música antiga, ele foi convidado da Série Solo Música, do Teatro da Caixa, promovida por Álvaro Collaço, em 2018. Na ocasião, Marc realizou concerto pela Série e ofertou uma oficina de contrapartida social, na qual o Ilvminata participou.

Essas oficinas se diferenciavam das que o grupo promoveu para o público por serem mais específicas e mais curtas, voltadas a aspectos pontuais do fazer musical antigo. Pretendiam aprimorar os conhecimentos estéticos e técnicos do grupo, promovendo consequente aprimoramento nas atividades que o grupo ofertava para o público.

Dinâmicas e exercícios também compunham o conjunto de estratégias do grupo e foram utilizadas de modo similar tanto no ensino para os integrantes quanto para o público. Tomemos por exemplo aquelas que aconteciam durante os encontros que tinham por objetivo preparar os repertórios de concertos.

renascentista. O maestro nos assistiu, compartilhou percepções e nos deu aconselhamentos tanto pontuais quanto coletivos

Apresentados de modo informal, exercícios eram propostos com o objetivo de aprimorar algum aspecto da execução musical. Por exemplo, poderia acontecer de alguma mudança rítmica ser mal compreendida, e então proporíamos que o grupo dançasse livremente enquanto Daniele tocava na percussão variações rítmicas em tempos simples ou compostos. Alguns poderiam preferir não dançar, mas aí eram convidados a tocar (com instrumentos ou percussão corporal) temas do repertório do grupo intercalados com outros que surgissem no momento, com em um *medley*. O objetivo era proporcionar o desenvolvimento da propriocepção¹²², internalizando similaridades sonoras.

Do mesmo modo, poderia aparecer algum intervalo musical modal não tão lógico aos ouvidos de hoje, treinados em sistema tonal. Aí poderíamos convidar os músicos a cantarolar exemplos desses intervalos presentes em canções populares, sejam de origem midiática ou de conhecimento popular, a exemplo das cantigas de roda.

Praticávamos também muitos exercícios auditivos, nos quais convidávamos os músicos a selecionarem gravações de dadas peças que chamassem sua atenção e trouxessem aos ensaios para que pudéssemos ouvi-las e discuti-las juntos. Poderíamos ou não concordar com aspectos da execução. O importante para o grupo nesse momento era a ampliação do universo de escuta de todos, que, a nosso ver, poderia refletir resultados na performance pessoal e coletiva de cada um dos membros do grupo.

O mesmo acontecia fora dos momentos de ensaio. Nos grupos do Ilvminata nos aplicativos *whatsapp* e *facebook*, compartilhávamos versões gravadas das músicas sendo trabalhadas. Compartilhávamos também textos que eram encontrados em nossas pesquisas pessoais, imagens que julgávamos interessantes ou que dialogavam com os repertórios, ideias de figurinos, entre outras coisas.

¹²² Propriocepção se refere aqui às sensações corporais que os exercícios poderiam proporcionar. A partir da percepção e consciência delas, os músicos internalizam o aprendizado, realizando o que comumente chamamos de “colocar a música no corpo”.

5 AS ATIVIDADES EDUCACIONAIS

Na concepção das atividades, tínhamos em mente o objetivo principal do Ilvminata: promover vivências artísticas que contribuíssem para a formação humana de seus participantes. Sob este viés, o grupo procurou, sempre que houve oportunidade, planejar atividades que fossem convidativas e tirassem os participantes de uma posição passiva, fossem eles o público do grupo ou seus próprios integrantes. Procurávamos gerar situações nas quais todos os envolvidos pudessem experimentar, compartilhar, vivenciar a música dos períodos medieval e renascentista de forma que eles construíssem significados musicais tanto quanto para além deles.

Na forma como organizamos as atividades do grupo, elas foram divididas em quatro categorias: (1) concertos didáticos; (2) aulas; (3) oficinas; e (4) mostras. Isso se deu pois tínhamos na idealização e organização dos concertos didáticos nosso fio condutor de trabalho. Eles estruturaram as pesquisas do grupo e de lá derivaram os repertórios que poderiam ser utilizados nas demais atividades. Nesses casos, os programas eram adaptados às necessidades específicas de cada uma delas, a exemplo do espaço físico e da duração de tempo que tínhamos disponível. Adicionávamos também alguns elementos a depender do tipo de atividade.

Quando apresentávamos as aulas, tínhamos ênfase nos conteúdos principalmente da história da música dos períodos. Poderíamos então utilizar as músicas de duas formas: ou intercaladas entre cada etapa em que compartilhávamos os saberes históricos, ou com a apresentação de um miniconcerto ao final da exposição.

No caso das oficinas, nossos maiores eventos, tínhamos professores convidados que apresentavam palestras e minicursos. Estes momentos pretendiam oferecer aporte aos estudos contextuais dos alunos de prática vocal e instrumental nas oficinas. Grupos musicais também complementavam a programação no intuito de promover a apreciação da música dos períodos

abordados. Ao final, os alunos eram convidados a participar de um concerto celebrativo que apresentava o que havia sido produzido durante as oficinas.

Já nas mostras, temos duas situações: primeiro, a que o Illvminata participou, promovida pelo Departamento de História, Imagem e Memória da UFPR. Depois, a Mostra de Música Antiga que o próprio grupo promoveu. Nesta, tivemos grupos musicais convidados que ilustravam as músicas de todo o período, do medieval até o barroco.

Entre os concertos didáticos e estes eventos, o Illvminata fez inúmeras apresentações que não contemplamos em nossa pesquisa por terem sido consideradas similares às atividades que escolhemos apresentar aqui. Dessa forma, nossa descrição destes eventos irá privilegiar a cronologia de seus acontecimentos, de acordo das divisões das categorias que expusemos acima.

5.1 OS CONCERTOS DIDÁTICOS

A proposta dos concertos didáticos se baseou, para o Illvminata, principalmente na ideia de apreciação musical enquanto elemento relevante para a ampliação do universo de escuta do público, em acordo com Paulo Freire, para o qual “a apreciação musical é instrumento precioso e imprescindível na construção do conhecimento musical.” (FREIRE, 2000, p. 71). Esta foi, portanto, nossa primeira estratégia de ensino da música medieval e renascentista para os diversos públicos que o Illvminata abarcou em sua trajetória no recorte temporal pesquisado.

Naquele primeiro momento, consideramos que para que estes repertórios pudessem ser devidamente valorizados era preciso que os fizéssemos conhecer do ponto de vista histórico e musical. Mesmo os integrantes do Illvminata não os conheciam de modo aprofundado, senão pelo conhecimento que alguns dos músicos experientes do grupo detinham a partir de suas experiências pessoais nestas músicas. Assim, vimos na escolha dos

concertos didáticos¹²³ uma oportunidade de ensino de música tanto para os membros do grupo quanto para o público que o apreciaria.

Sobre isso, Soares nos diz que

Os concertos didáticos possibilitam a aproximação entre uma tradição cultural ocidental europeia e um público pouco habituado à música clássica. Esses concertos podem criar interesse no público atendido em frequentar espaços tais como teatros e salas de concertos, além de poder desenvolver o interesse para outras atividades voltadas para a música. (SOARES, 2012, p. 407).

Lucy Green também enfatiza a importância das práticas auditivas no ensino de música. A autora destaca o modo como as práticas auditivas informais podem levar os alunos a uma reflexão crítica intrínseca, e muitas vezes inconsciente, mas que incitam construções internas do indivíduo, dando-se no âmbito do significado delineado ou seja, o de ordem humana.

Quando os alunos se envolvem com os próprios materiais da música, especialmente por meio de práticas auditivas, de aprendizagem informal, eles estão tocando em um aspecto do significado inerente que, por um momento, está virtualmente livre do contexto social. Eles estão criando significados inerentes e podem imbuir a música com um novo conteúdo delineado por eles mesmos. Eles tocam em uma qualidade da experiência musical que, precisamente devido à momentânea ausência de delimitação, expõe, ao mesmo tempo, a inevitabilidade da delimitação. (GREEN, 2008, p. 76).

Diante disso, descreveremos agora os principais concertos didáticos que o Ilvminata realizou.

¹²³ O trabalho SASSE, D. *Doce Flauta Doce: um estudo de caso sobre o papel do espetáculo didático em atividades de apreciação musical direcionadas ao público infantil*. (2016) foi também consultado sobre o tema.

O primeiro deles foi também o seu *debut*. No Teatro Paiol, dentro da programação da 34ª Oficina de Música de Curitiba, em 13 de janeiro de 2016, o Illvminata apresentou o concerto “*El Llibre Vermell de Montserrat*”.

FIGURA 14 - CARTAZ DO CONCERTO “EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT”.



FONTE: Acervo Illvminata.

Com coordenação pedagógica de Priscila Battini Prueter e direção geral de Daniele Oliveira, o grupo apresentou o cancionero anônimo *El Llibre Vermell de Montserrat* (séc. XIV) como produto cultural do trabalho desenvolvido no segundo semestre de 2015, na UTFPR.

Este concerto teve uma atmosfera comemorativa. Primeiro por ser a primeira vez que o Illvminata se apresentaria ao público e depois por estar inserido na programação oficial da tradicional Oficina de Música de Curitiba. O evento fomenta anualmente a música na cidade, trazendo o público local, do

Brasil e do exterior à atenção do que está sendo produzido no momento de cada edição. Os membros do grupo compartilhavam uma mistura de excitação pela estreia, mas também certa apreensão, já que o grupo nunca tinha estado antes à frente do público.

No discurso de abertura deste concerto, Daniele Oliveira falou sobre a proposta do grupo:

O intuito da formação desse grupo é fomentar a pesquisa e a paixão pela música antiga em Curitiba, promovendo a interação de profissionais e amadores na pesquisa e performance de repertórios que devem ir desde o medieval até o alto barroco. Convidei músicos profissionais, professores experientes e atuantes, tanto na área acadêmica quanto em palco, e também abri espaço para alguns “marinheiros de primeira viagem”. Alguns me perguntam: “mas por que um grupo tão heterogêneo? Como assim? ”. A resposta é: para que aconteça o que eu chamo de “a troca”: um mais experiente auxiliando a um iniciante a entender a música, o texto, o contexto, a métrica, a técnica, e ao fazê-lo, automaticamente é obrigado (por si mesmo) a se manter em dia quanto aos assuntos abordados nos ensaios, relativos as pesquisas. (Discurso de abertura do concerto “El Llibre Vermel de Montserrat, Teatro Paiol, 2016, pesquisa documental).

O Teatro Paiol lotou e muitos ficaram de fora, pedindo segunda récita. Na plateia, alunos e alguns professores da Oficina de Música de Curitiba. Dentre eles, Maria Cristina Kiehr, renomada cantora do meio de música antiga e uma das integrantes do Hesperion XXI, grupo de Jordi Savall, no concerto que realizaram com o mesmo repertório¹²⁴. Daniele comentou sua presença em nossa entrevista.

A presença da Maria Cristina Kiehr em nosso primeiro concerto foi a “cereja do bolo” para um debut com o Livro Vermelho pois a gravação de referência que utilizamos para conhecer a obra contava com ela no coro e como solista, junto com o grupo Hesperion XXI, do Jordi Savall, uma sumidade quando se trata

¹²⁴ Como mencionamos anteriormente no texto, esta havia sido a gravação de referência para a elaboração do nosso concerto.

de música antiga antecedente ao barroco. Maria Cristina Kiehr tem uma vastíssima experiência em repertórios medievais e renascentistas, sendo ela responsável por gravações exclusivas de obras importantíssimas destes repertórios. Ao final do concerto, pude conversar com ela. Ela nos incentivou dizendo que esse era um bom começo e que o concerto a havia remetido ao início de sua própria jornada na música. Eu não sabia o que dizer, fiquei com as pernas bambas, pois eu estava morrendo de medo dela falar mal do nosso trabalho, mas pelo contrário, o comentário dela foi como um abraço e tapinha nas costas do tipo “siga em frente”. (Daniele Oliveira, entrevista).

O concerto *El Llibre Vermell de Montserrat*¹²⁵ se deu estruturado de forma que antes de cada música, seus versos eram declamados em português e, após serem executados blocos de três ou quatro músicas, uma pequena parte da história do Livro Vermelho era contada. Assim, pretendíamos ambientar nossa plateia para além do puramente musical.

FIGURA 15 - IMAGEM DO CONCERTO DIDÁTICO “O LIVRO VERMELHO DE MONTSERRAT”



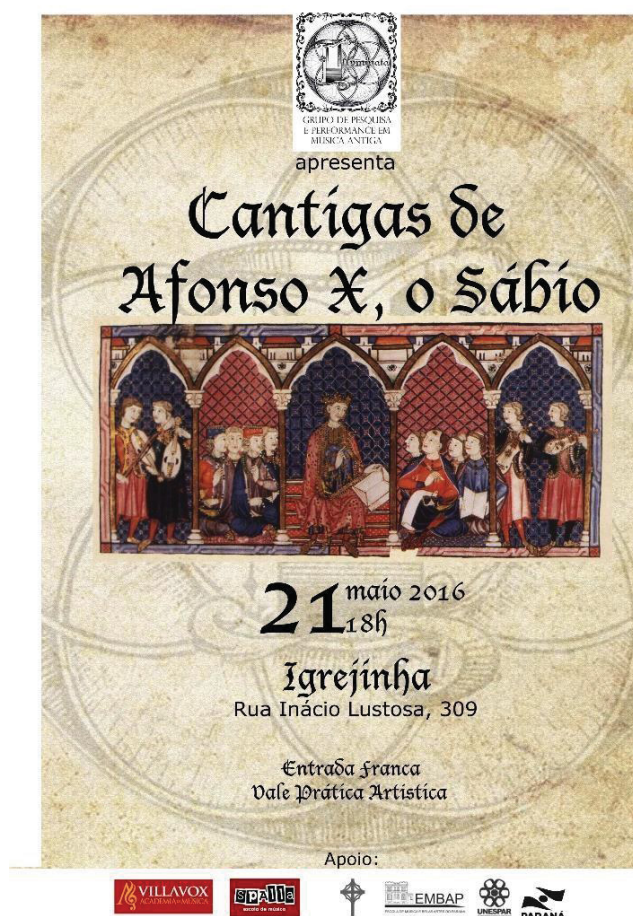
FONTE: Acervo Ilvminata. Fotografia: Alice Rodrigues.

¹²⁵ Um breve resumo do concerto pode ser acessado no canal do grupo através do link disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eZ7h_Jy3ow8.

Como podemos observar na figura acima, neste concerto o grupo se utilizou de uma formação de palco mais tradicional, com o *ensemble* vocal em semicírculo, atrás do ensemble instrumental, vestimentas pretas e acessórios em vermelho, remetendo ao título do concerto, exceto pelos gaiteiros Carlos Simas e Carlos Ramos, além da regente, percussionista e cantora Daniele Oliveira. Esta opção se deu, pois não tínhamos nesse momento a compreensão de que os figurinos importavam sobremaneira na composição da abordagem do grupo.

O mesmo se deu no segundo concerto didático do grupo, intitulado “Cantiga de Afonso X, o Sábio”. Já não mais vinculado à UTFPR, neste período o grupo recebeu apoio para espaço de ensaios da Villavox Academia de Música.

FIGURA 16 - CARTAZ DO CONCERTO “CANTIGAS DE AFONSO X, O SÁBIO”.



FONTE: Acervo Ilvminata.

Este concerto foi realizado em 21 de maio de 2016, na Christuskirche - Comunidade Luterana Igreja de Cristo – IECLB, conhecida por “igrejinha”, na programação da série de concertos “Música na Igrejinha”, sob curadoria e coordenação de Elizabeth Prosser. Com entrada franca, como na grande maioria dos eventos que o Ilvminata realizou e participou, o público geral foi convidado. Ele também valia presença para a disciplina de prática artística dos cursos de música da UNESPAR.

Como em uma viagem pela corte do rei Afonso X, trechos principais das letras das músicas, cantadas em galaico-português, foram declamadas em português. Uma breve história de cada música, ou pequenos blocos de música, foi contada. Ainda, ao final do concerto, como de costume nas apresentações do Ilvminata, o público pôde ver os instrumentos mais de perto e conversar com os músicos.

FIGURA 17 - IMAGEM DO CONCERTO DIDÁTICO “CANTIGAS DE AFONSO X, O SÁBIO”.



FONTE: Acervo Ilvminata. FOTOGRAFIA: Christuskirche - Comunidade Luterana Igreja de Cristo – IECLB.

No mesmo ano, em outubro de 2016, o Ilvminata foi convidado a participar do X Encontro com a Música Clássica, no estado do Mato Grosso do Sul. A pequena turnê contou com apresentações na capital do estado, Campo

Grande (Teatro Glauce Rocha), e na cidade de Bonito (Paróquia São Pedro Apóstolo). O concerto que optamos por levar a estes públicos foi o intitulado “Do sacro ao profano: um panorama musical da Europa medieval dos séculos XII a XIV”.

FIGURA 18 - CARTAZ DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”.



FONTE: Acervo Illuminata.

Nele, o público pode ouvir histórias e músicas medievais de origem ibérica, germânica, saxã e nórdica. O concerto foi seccionado em blocos de acordo com sua origem, proporcionando ambientação histórica e textos musicais

traduzidos às audiências em uma viagem pelos repertórios sacros e profanos¹²⁶ que iam desde o século XII até o século XIV.

A esta altura, percebemos que para uma vivência mais completa, precisávamos complementar nossas apresentações com elementos que contribuíssem na construção da identidade visual do grupo para além dos instrumentos de época. Colaboramos mutuamente e confeccionamos figurinos, em sua maioria, a partir do que tínhamos em casa. Alguns integrantes já possuíam vestimentas que utilizavam em apresentações solo ou com outros grupos. Os aproveitamos também.

FIGURA 19 - IMAGEM DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”, (CAMPO GRANDE/MS).



FONTE: Acervo Ilvminata.

¹²⁶ Profano aqui refere-se a qualquer obra cujo cunho não seja sacro, podendo ser considerado o que entendemos hoje por música secular.

FIGURA 20 - IMAGEM DO CONCERTO “DO SACRO AO PROFANO: UM PANORAMA MUSICAL DA EUROPA MEDIEVAL DOS SÉCULOS XII A XIV”, (BONITO/MS).



FONTE: Acervo Illvminata.

Como contrapartida social destes concertos, o Illvminata realizou também em Campo Grande/MS, um *workshop* chamado “Música Profana Medieval”, para os alunos do Curso de Música da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Com duração de duas horas, o encontro aprofundou algumas questões que viriam a ser ilustradas no concerto que se seguiu à noite.

Em seguida, o Illvminata retornou à programação da Oficina de Música de Curitiba. Desta vez, com o programa renascentista “Gestos do Corpo do Fogo”, realizado na Capela Santa Maria. Este concerto teve concepção, direção e regência de Flávio Stein.

FIGURA 21 - CARTAZ DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”.



FONTE: Acervo Iluminata.

Nele, a mesma ambientação histórica a que já estávamos acostumados aconteceu, mas desta vez Flávio havia concebido um claro diálogo com o contemporâneo. Executávamos peças da renascença espanhola e, entre sua execução, Flávio Stein declamava poemas de João Cabral de Melo Neto. Ao fundo, projeções de pinturas e gravuras de Juan Miró. Optamos por retornar às vestimentas pretas, com acessórios que dialogavam com as cores das artes de Miró. A ideia era trazer ao público um espetáculo que caminhasse do antigo ao contemporâneo, em uma linguagem “litero-musico-visual”, como o próprio Flávio descreveu no portfólio de apresentação do concerto¹²⁷.

¹²⁷ Ver ANEXO 1 – PORTFÓLIO DE APRESENTAÇÃO DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”.

FIGURA 22 - IMAGEM DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”.



FONTE: Acervo Ilvminata. FOTOGRAFIA: Neni Glock.

No mesmo ano, o Ilvminata foi convidado a realizar um novo concerto na série “Música na Igrejinha”. Como já descrevemos anteriormente, nesse momento o grupo havia passado por mudanças nas formações e os novos integrantes queriam e precisavam também ter o contato com a etapa medieval da pesquisa e da performance do grupo. Apresentamos então o concerto “Roda Medieval”.

FIGURA 23 - IMAGEM DO CONCERTO “RODA MEDIEVAL”.



FONTE: Acervo Illuminata.

Retomamos o formato de costume, com figurinos medievais, declamações das poesias musicadas em português e ambientação histórica dos repertórios. Como este foi o concerto com o panorama mais amplo da música medieval, ele foi organizado de forma que cada bloco de música visitava um espaço geográfico da Europa medieval.

Por fim, o último concerto elaborado pelo Illuminata no recorte temporal pesquisado foi o “Caminhos da renascença”. Ele compôs a programação das festividades da Nossa Senhora da Glória, Semana Cultural “Festa da Glória”. Em sua maioria, foram apresentadas peças renascentistas que, como sempre, buscavam apresentar um panorama do período intercalando músicas, textos e ambientação histórica.

FIGURA 24 - CARTAZ DO CONCERTO “CAMINHOS DA RENASCENÇA”.



FONTE: Acervo Illvminata.

FIGURA 25: IMAGEM DO ENSEMBLE VOCAL NO CONCERTO “CAMINHOS DA RENASCENÇA”.



FONTE: Acervo Illvminata.

Como já mencionamos anteriormente, estes concertos foram apresentados em diversas outras oportunidades, tendo sido também reduzidos

para compor programações de eventos da cidade, a exemplo do Festival Curitiba Comunica Cultura (2017), das Semanas de Canto Coral¹²⁸ (edições de 2016 a 2019) e da Série UTFPR Musical (2019). Sobre esta última, Brenno Lima, seu idealizador e coordenador comenta:

O Ilvminata foi um dos nossos convidados para participar da série, em 2018. Tivemos o privilégio de recebê-los na nossa programação. Foi um concerto no Teatro da UTFPR, e houve muita interação entre público e artistas. Posso afirmar que foi um concerto de cunho artístico-didático, onde entre uma obra e outra, os músicos iam explicando algumas questões inerentes à música antiga e além disso, foi aberto um momento onde o público podia fazer perguntas e conversar com os músicos. Esse inclusive é um perfil da Série UTFPR Musical, aproximar os ouvintes (público) aos artistas (palco), encurtar a distância palco x plateia. E isso foi totalmente compreendido e "abraçado" pelos músicos do Ilvminata. Como consequência disso, tivemos uma noite musical muito agradável e de muito aprendizado na UTFPR. O objetivo foi alcançado. (Brenno Lima, entrevista).

5.2 AS AULAS

À medida que os concertos do grupo foram sendo realizados, no primeiro ano de atividades, começaram a surgir convites para que fossemos visitar cursos de graduação em música da cidade de Curitiba. Os professores e coordenadores que nos convidavam, pediam uma exposição histórica do tema e inserções musicais que exemplificassem o período sendo trabalhado. Desse modo,

¹²⁸ Apesar do nome do evento, o Ilvminata sempre optou por se apresentar com instrumentistas acompanhadores do *ensemble* vocal. Essa escolha se por algumas razões, entre elas o fato de que a identidade do grupo se caracterizava por vozes e instrumentos. Portanto, não compreendíamos que o *ensemble* vocal pudesse se apresentar sem a presença de seu consorte instrumental.

compusemos dois modelos de aula: “História da Música Medieval” e “História da Música Renascentista”¹²⁹. Destacaremos as mais expressivas.

A primeira aula que o grupo realizou, intitulada “História da Música Medieval”, aconteceu em 2017, para os alunos de Licenciatura em Música da PUC-PR. Lá, os alunos puderam assistir à exposição da aula e então tiveram a apresentação do concerto didático “Cantigas de Afonso X, o Sábio”, realizado no LabCom¹⁴⁹ da PUC-PR.

FIGURA 26 - IMAGEM DO CONCERTO DIDÁTICO REALIZADO APÓS A AULA NA PUC-PR.



FONTE: Acervo Ilvminata.

Como podemos ver na figura acima, os alunos foram posicionados bastante próximos do grupo, e puderam interagir conosco durante e após as atividades. Experimentaram instrumentos e cantaram conosco, em dinâmica proposta com a Cantiga de Santa Maria nº 100, a “*Santa Maria, Strella do Dia*”. Nesta dinâmica, após a apresentação da aula, os alunos foram convidados a experimentar da vivência do repertório com o grupo. Com a partitura projetada

¹²⁹ Dois documentos em formato powerpoint foram localizados no acervo do Ilvminata, intitulados “Aula hist. da música medieval” e “Aula hist. da música renascentista”. Os arquivos foram convertidos em formato pdf e podem ser visualizados nos ANEXOS 2 e 3 desta dissertação.

em Datashow, trabalhamos a rítmica da música com percussão corporal (batendo pés no chão e batendo palmas) e depois treinamos um pouco da letra. Muito similar ao nosso idioma, a letra em galaico-português aparentemente não causou estranheza. Pelo contrário, os alunos cantaram e bateram palmas conosco em uma atividade rápida, que comprovava para eles e para nós o potencial da transmissão musical em repertórios medievais.

Nesta ocasião, os alunos do curso de Produção Sonora da PUC-PR também puderam experimentar. Eles fizeram captações de áudio e vídeo como experiência prática de sua matéria de estudos.

Esta aula foi também apresentada à turma de Licenciatura em Música da UNESPAR, na disciplina de História da Música I, no mesmo ano. Lá, um pequeno *ensemble* do Illvminata foi convidado a ilustrar musicalmente as informações sobre a história da música medieval sendo compartilhadas ali. Do mesmo modo que na anterior, os alunos foram convidados a vivenciar a Cantiga nº 100.

No ano seguinte, em 2018, o Illvminata foi convidado novamente pela PUC-PR para ministrar uma aula aos alunos do curso de Licenciatura em Música. Dessa vez, com a aula de “História da Música Renascentista”. No mesmo formato das anteriores, uma formação do Illvminata que contava com *ensemble* vocal e *ensemble* instrumental foi convidada para ilustrar a música do período sendo apreciado. A vivência final foi feita com a música “*Ecco la Primavera*”, de Francesco Landini (1325 - 1397)¹³⁰.

Em 2019, o Illvminata realizou uma nova aula sobre a história da música medieval na PUC-PR para a turma de calouros em Licenciatura em Música daquele ano. É importante destacar que estas aulas tinham teor introdutório, e pretendiam apresentar aspectos gerais da cultura e música dos períodos a que se propunham. Com duração estimada de duas horas, os alunos eram, como de

¹³⁰ O período de vida e produção do compositor correspondem ao chamado *trecento* italiano, compreendido no movimento *Ars Nova*. Não se trata especificamente de repertório renascentista, como deixamos claro aos espectadores daquela aula, no entanto, a composição em duas vozes ilustra bem o período de transição entre a música medieval e aquela da renascença.

costume, convidados a compartilhar perguntas e observações ao longo das exposições.

Como pudemos ver nas descrições das aulas acima, esse formato utilizava-se de apresentação em *powerpoint*, extratos musicais retirados da plataforma *youtube* e apresentações do Ilvminata.

5.3 AS MOSTRAS

No caso das mostras, existem duas situações que precisam ser relatadas. Na primeira, o convite que o Ilvminata recebeu para participar da 2ª Mostra de História Medieval da UFPR. Depois, a mostra de música que o grupo promoveu em parceria com o Programa Gente Arteira da Caixa Cultural. Nestas atividades, a participação do grupo se deu no formato de concertos didáticos, com duração média reduzida para trinta minutos de apresentação. Na mostra que promoveu, o grupo assumiu a curadoria do evento e apresentou concerto didático no seu encerramento.

Em 2018, o Ilvminata se apresentou na 2ª Mostra de História Medieval da UFPR a convite da professora Dra. Marcella Lopes Guimarães. O evento reuniu trabalhos relacionados a história e cultura medieval dos alunos do curso de graduação em História, Memória e Imagem da instituição.

FIGURA 27 - PROGRAMAÇÃO DA 2ª MOSTRA DE HISTÓRIA MEDIEVAL DO CURSO DE HISTÓRIA, MEMÓRIA E IMAGEM DA UFPR.

PROGRAMAÇÃO DA 2ª MOSTRA DE HISTÓRIA MEDIEVAL DO
CURSO DE HISTÓRIA, MEMÓRIA E IMAGEM



19:30 – ABERTURA da 2ª MOSTRA de HISTÓRIA MEDIEVAL do curso de HISTÓRIA, MEMÓRIA E IMAGEM, com o Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesco, coordenador do curso.

Anfi 600:

19:45 – Templários

20:00 – Bagdá e Damasco medievais

20:15 – Mulheres no medievo

20:30 – Show com o grupo *Illvminata*

21:00 – Encerramento com a Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, professora da disciplina e organizadora da Mostra.

6º andar:

- Desmistificando os vikings
- Armas medievais
- Amor medieval
- O medievo pelos contos de fadas
- Alimentação na Idade Média

CAHIS:

- Cinemedievo

FONTE: Acervo pessoal Prof. Dra. Marcella Lopes Guimarães.

A professora foi convidada a conceder entrevista para esta pesquisa. A respeito deste evento, ela nos disse:

Em 2018, eu tive 2 experiências¹³¹ com o grupo *Illvminata*: em primeiro lugar, o grupo aceitou participar graciosamente – creio ser fundamental ressaltar esse aspecto – da 2ª Mostra de História Medieval, realizada no curso de História, Memória e Imagem da UFPR, na disciplina de História Medieval. O evento

¹³¹ A segunda experiência a que a professora se refere se deu na I Oficina de Música Antiga, promovida pelo *Illvminata* em parceria com o Programa Gente Arteira, da Caixa Cultural. Descreveremos a atividade e sua participação no subtópico que segue.

organizado por mim reúne resultados de trabalhos de pesquisa realizados pela turma e recebe um público vasto: entre alunos e professores de Educação Básica, outras Universidades, familiares e amigos dos estudantes que apresentam seus trabalhos na Mostra. O evento também é prestigiado pela TV UFPR¹³². [...] O grupo se apresentou para esse público amplo e a experiência foi um grande sucesso! (Marcella Lopes Guimarães, entrevista).

Em nossa pesquisa documental realizada no acervo do Illvminata, não localizamos imagens do evento. No entanto, consta uma foto dos bastidores da apresentação.

FIGURA 28 - BASTIDORES DA APRESENTAÇÃO DO ILLVMINATA NA 2ª MOSTRA DE HISTÓRIA MEDIEVAL DA UFPR.



FONTE: Acervo Illvminata.

No mesmo ano, o Illvminata promoveu, em parceria com o Programa Gente Arteira, a I Mostra de Música Antiga da Caixa Cultural Curitiba. O evento contou com apresentações musicais de grupos dedicados à música medieval, renascentista e barroca, além de rodas de conversas sobre música antiga e o minicurso “Conversas Curiosas”, ministrado por Flávio Stein.

¹³² A professora forneceu os links da plataforma youtube que reportam as atividades da Mostra, quais sejam: Edição 2017, <https://youtu.be/3vZpZwatJhs> e edição 2018, <https://youtu.be/84li4aBVtc>.

FIGURA 29 - CARTAZ DA PROGRAMAÇÃO DA I MOSTRA DE MÚSICA ANTIGA DA CAIXA CULTURAL CURITIBA.

CAIXA CULTURAL
APRESENTA

1ª Mostra de Música Antiga

A MOSTRA TEM COMO OBJETIVO PROPORCIONAR AO PÚBLICO (DESDE O MAIS LEIGO E CURIOSO ATÉ O ESTUDANTE E/OU APRECIADOR DE MÚSICA ANTIGA) CONTATO TEÓRICO (DESCONTRAÍDO) E PRÁTICO COM O UNIVERSO DA MÚSICA MEDIEVAL, RENASCENTISTA E BARROCA, PASSANDO PELO CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL DOS PERÍODOS.

LOCAL
SALA DE OFICINAS, HALL E TEATRO

CARGA HORÁRIA
23 HORAS

VAGAS
DE 20 A 120 PESSOAS
(DEPENDENDO DA ATIVIDADE EM QUESTÃO)

CLASSIFICAÇÃO
PÚBLICO EM GERAL

EVENTO GRATUITO
COM EMISSÃO DE CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO

PROGRAMAÇÃO

4 DEZ. SEG. ABERTURA (TEATRO)
Atividade sem inscrição, senhas serão distribuídas por ordem de chegada.

18H30 - INSERÇÃO JORNADA ANCESTRAL (FOYER PARA O PALCO DO TEATRO)
19H00 - CONCERTO POCKET OTTAVA BASSA (DIREÇÃO: ALEXANDRE MOUSQUER)
19H30 - RODA DE CONVERSA MÚSICA ANTIGA (FLÁVIO STEIN E CONVIDADOS);
20H30 - MÚSICA BARROCA CURITIBA COM O CONCERTO "TAFELMUSIK: CANTATAS, TRIOS E QUARTETOS GERMÂNICOS" (DIREÇÃO: MATHEUS PRUST)
21H30 - INSERÇÃO JORNADA ANCESTRAL PARA DESPEDIDA DO PÚBLICO (DO PALCO DO TEATRO PARA O FOYER)

5 A 8 DEZ. TER A SEX. MÚSICA VIVA (SALA DE OFICINAS)
Turma única por dia.
Inscrições via e-mail: gentearteira.pr@caixa.gov.br
a partir do dia 22 de novembro. Indicar quais dias deseja inscrição.

19H ÀS 22H - "CONVERSAS CURIOSAS", COM FLÁVIO STEIN

9 DEZ. SÁB. (HALL PRINCIPAL DA CAIXA CULTURAL CURITIBA)
Atividade sem inscrição, senhas serão distribuídas por ordem de chegada.

15H - PRELÚDIO CONCERTO RENASCENÇA;
15H30 - JUBALS CONJUNTO DE FLAUTAS COM O CONCERTO "DANÇAS RENASCENTISTAS DE CLAUDE GERVAISE" (DIREÇÃO: GABRIELA ROGALSKY);
16H30 - PRELÚDIO CONCERTO BARROCO;
17H00 - ENSEMBLE MONTEVERDI COM O CONCERTO "HOMENAGEM AOS 450 ANOS DO NASCIMENTO DO PAI DO BARROCO" (DIREÇÃO: DANIELE OLIVEIRA);

10 DEZ. DOM. (HALL PRINCIPAL DA CAIXA CULTURAL CURITIBA)
Atividade sem inscrição, senhas serão distribuídas por ordem de chegada.

15H00 ÀS 17H - CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA 1ª MOSTRA DE MÚSICA ANTIGA DA CAIXA CULTURAL - ILLVMINATA (DIREÇÃO: DANIELE OLIVEIRA)

#VivamosCultura
Acesse www.caixacultural.gov.br
Baixe o aplicativo CAIXA Cultural
Curta o facebook.com/CAIXACulturalCuritiba

CAIXA CULTURAL CURITIBA
RUA CONS. LAURINDO 280
INF: (41) 2118-5427 E 2118-5114

CAIXA BRASIL
GOVERNO FEDERAL

FONTE: Acervo Illvminata.

Além de promover uma exposição de alguns dos grupos dedicados à música antiga na cidade de Curitiba, a Mostra trouxe ao público da Caixa Cultural Curitiba uma roda de conversa que, mediada por Flávio Stein, discutia uma visão contemporânea dos aspectos relacionados a música antiga na atualidade. Flávio também ministrou o minicurso "Conversas Curiosas", no qual discutiu, em quatro

encontros, as relações entre a música antiga e a música folclórica e étnica mundial, explorou processos auditivos e levantou questões sobre a apreciação e execução da música antiga na contemporaneidade.

FIGURA 30 - IMAGEM DE UM ENCONTRO DO CURSO “CONVERSAS CURIOSAS”, MINISTRADO POR FLÁVIO STEIN.



FONTE: Acervo Ilvminata.

Originalmente intitulado “Música Viva”, Flávio falou sobre esta atividade em nossa entrevista:

O Música Viva em particular, foi uma oportunidade maravilhosa porque vocês acreditaram na minha ideia dessa outra maneira de olhar para a música e tentar pensar mesmo em história da música de uma outra maneira. [...] Lá eu consegui trazer a ideia básica. Foram cinco encontros que foram, para mim, um ótimo laboratório de que a ideia fazia sentido e que existe uma outra maneira de lidar com a história da música, com prática de música e que aí vale também não é só para a música antiga. Eu preciso da pesquisa histórica. Se eu for tocar todo o repertório do século XX, eu vou precisar do mesmo tipo de trabalho. Eu não posso simplesmente pegar um violino *a la* Tchaikovsky e sair tocando. Então, é essa consciência, que eu acho que hoje está um pouco mais disseminada, mas que muitas escolas no mundo, não só no Brasil, ainda tem uma dificuldade. E eu acho que ali [no Música Viva] também abri um espaço para poder discutir e refletir. (Flávio Stein, entrevista).

Todas as sistematizações das atividades ofertadas na I Mostra de Música Antiga da Caixa Cultural foram encontradas no acervo do Ilvminata¹³³. Nelas, pode-se verificar informações pertinentes a natureza do público alvo, organização das atividades, materiais necessários, entre outros. No campo “objetivo da oficina” da sistematização geral da mostra, consta:

Proporcionar ao público (desde o mais leigo e curioso até o estudante e/ou apreciador de Música Antiga) inscrito contato teórico (descontraído) e prático com o universo da Música Medieval, Renascentista e Barroca, passando pelo contexto histórico cultural dos períodos, pela análise dos pontos de apreciação musical deste tipo de repertório e contemplando a união das artes liberais naquele universo musical. Pretende-se com esta Mostra trazer ao público da Caixa Cultural e do Programa Cultural Gente Arteira a possibilidade de presenciar o modo como as artes liberais se encontravam através da música em espetáculos culturais que animaram povos e cortes desde a Grécia Antiga. Nas apresentações musicais, objetiva-se apresentar um panorama do que se aceita por Música Antiga na atualidade, com grupos de repertório medieval, renascentista e barroco. (Sistematização geral da I Mostra de Música Antiga da Caixa Cultural, pesquisa Documental).

A realização desta Mostra foi um passo importante para o Ilvminata, visto que seu formato dialoga diretamente com o objetivo do grupo de fomentar a cultura de música antiga em uma perspectiva atual. A Mostra possibilitou a grupos atuantes tanto no meio erudito quanto no popular de apresentarem as suas leituras dos repertórios, assim como a formação de grupos apenas para serem apresentados ali. Permitiu que o público tivesse a oportunidade de apreciar essas apresentações, experimentar uma perspectiva diferente da história da música e participar de discussões que aproximavam a música antiga de questões atuais, dando a ela um significado contemporâneo.

¹³³ Ver ANEXO 4 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA MOSTRA DE MÚSICA ANTIGA.

5.4 As oficinas de música

As oficinas de música foram o ápice das atividades educacionais promovidas pelo Illvminata. Elas reuniram todos os outros formatos em programações que duraram de sete a dez dias e que contaram com a colaboração de diversos músicos, grupos e professores. As oficinas oportunizaram vivências artístico-culturais tanto aos seus colaboradores quando aos seus participantes a partir do compartilhar de ideias e da troca de experiências.

Guilherme Gontijo Flores, entrevistado nessa pesquisa, compartilhou suas reflexões sobre estes eventos. Sua perspectiva é de grande valor para esta investigação pois ele pôde compartilhar conosco suas experiências tanto do ponto de vista do participante quanto do professor colaborador do evento. Acontece que, em 2017, na Oficina de Música Medieval, Guilherme anonimamente se inscreveu para participar da oficina. Seu trabalho não era ainda conhecido do grupo, então ele teve a oportunidade de fazer parte e observar os processos ali sendo desenvolvidos sob a ótica do participante. Já em 2018, o Illvminata convidou Guilherme para um dos bate-papos ofertados. Seu tema era “Performance musical em Grécia e Roma”. Dessa vez, Guilherme compartilhou aspectos da música grega e romana antigas e apresentou seu grupo, o Pecora Loca, com o qual o público pôde apreciar instrumentos musicais greco-romanos antigos e contemporâneos e vivenciar a sonoridade e cultura daqueles povos. Ele nos disse:

Eu participei duas vezes de oficinas ministradas pelo grupo Illvminata. A primeira foi como participante da Oficina de Música Medieval, em 2017, que eu achei interessantíssima, porque mesclava o conhecimento sócio histórico mais teórico e abstrato de algumas palestras com práticas musicais na forma de apresentações de grupos dedicados ao assunto, bem como outras abertas a interessados com níveis muito diferentes de conhecimento musical; nesse período pude conferir partituras, compreender melhor soluções de prática interpretativa e fruir da experiência de tocar algumas peças medievais. Minha segunda participação foi como professor palestrante na Oficina de Música

Antiga, em 2018, quando tive a oportunidade de apresentar alguns pontos teóricos de música greco-romana e bem como alguns procedimentos que venho realizando para traduzir e musicar poemas da Grécia e de Roma; também fizemos uma apresentação com o grupo Pecora Loca; novamente penso que o impacto foi muito produtivo, porque apresenta a música como um campo experimental do presente, mesmo quando os músicos se voltam para obras de um passado distante, com visões muito diversas da nossa. Fora isso, nos dois momentos o convívio com os membros do Illvminata sempre foi humana e musicalmente enriquecedor, e o saber - nunca custa relembrar - é da ordem da experiência partilhada. (Guilherme Gontijo Flores, entrevista).

Em sua fala, Guilherme destaca diversos dos aspectos já discutidos nesta pesquisa, enfatizando a natureza humanística das atividades do grupo e sua tentativa de ampliar o universo artístico-cultural dos envolvidos. Ele aponta para a interdisciplinaridade das oficinas e destaca a oportunidade de compartilhar experiências musicais e sociais. Quando na posição de professor, o entrevistado levanta uma questão também pertinente, a vivência e experimentação hoje de músicas provenientes de ambiente cultural diferente do nosso, que oportuniza enriquecimento musical e humano.

Flávio Stein fez parte desta mesma oficina. Perguntamos a ele como havia sido sua experiência de compartilhar da vivência em música antiga com aquele público. Ele nos respondeu:

Aquela experiência incrível que a gente fez junto, no Teatro da Caixa, de juntar os músicos. A Dani coordenando de um lado, eu de outro, você de outro¹³⁴ e nós juntarmos tudo aquilo... é um exemplo do espírito que havia nos Encontros de música antiga. Era o resgate disso, o resgate de coisas que eu acredito e de que eu vi ali frutos. Eu me lembro de como mexeu com muita gente, e muita gente que depois fui vendo *correr atrás*. Eu acho então que a gente cumpriu essa função de instigar as pessoas. (Flávio Stein, entrevista).

¹³⁴ Flávio se refere à minha participação enquanto curadora e coordenadora geral das oficinas que o Illvminata promoveu na Caixa Cultural Curitiba.

Fica evidente em sua fala que as atividades promovidas nas oficinas incentivavam o interesse do público na música antiga e nos seus aspectos históricos. Além disso, ela reforça a ideia de que o Ilvminata dá continuidade ao legado deixado pelos grupos que iniciaram o movimento de música antiga em Curitiba, em especial do Conjunto Renascentista, do qual fez parte e do Studium Musicae, que não só participou como coordenou. Os próprios Encontros de música antiga, por ele produzidos, foram atividades em muito semelhantes às oficinas do Ilvminata, e ele afirma ter visto nestes eventos a divulgação e frutos do que havia sido realizado nos anos de 1990 em Curitiba.

Isso significa para nós que o Ilvminata não propõe nada novo. As oficinas e todas as outras atividades são resultado de uma forma de interpretar esses repertórios que, a nosso ver, depõem quanto a sua natureza inclusiva, popular e comunicativa. Flávio também falou sobre isso.

É uma música que comunica. Essa música conversa com as pessoas. Diferente, lógico, de ouvir um Wagner ou um Schönberg, que é uma linguagem muito mais sofisticada, que exige uma formação para que se possa apreciar. Essa não, ela vai *na veia*. É uma música que, de novo, traz esse pacote que é a música antiga. Ela traz cultura geral. Ela traz história, ela traz estética, ela traz o pictórico, o plástico, a poesia, vem tudo junto. Por isso que ela é uma música que não pode ser feita nem estudada “dentro da caixinha”, porque ela é um pacote completo. [...] É uma música que tem uma relação física com as pessoas, como a música popular. Tem essa mesma potência. E o detalhe é que por mais que ele [o brasileiro] não tenha vivido esse tempo, ela está na nossa história. Você olha para trás, se você for escarafunchar aí toda a tradição trovadoresca nordestina, por exemplo, e em vários outros lugares do país, você vai encontrar esse tem diálogo. Você vai para o Rio Grande do Sul e pensa lá no Chamamé e as formas [musicais] de lá... elas são formas vivas de transformação. Então, é uma música que comunica, que não precisa ter pós-doutorado para tocar, que não tem idade, e é uma música que inspira o trabalho coletivo e isso é uma grande bruta diferença. [...] Todo esse universo é, para mim, muito importante em uma escola de música. Se uma escola hoje entender que ela precisa de uma banda de música antiga, porque é uma formação fantástica, ampla, muito mais humanística e completa, porque eu tenho que dar sentido para as coisas, eu tenho que ver como é que eu instrumento crio o arranjo para aquela música... não está escrito. Eu tenho que aprender a ler aquela música e a contribuir. [...] E isso não quer dizer que essa música possa ser feita de qualquer jeito. Essa é

uma música que precisa de estudo, de aperfeiçoamento, de desenvolvimento. Precisa de tudo isso, mas ela é comunicação. (Flávio Stein, entrevista).

Concordamos com o entrevistado quanto ao potencial comunicativo desta música e também sobre como esses repertórios podem proporcionar vivências que direcionam seus envolvidos para um querer mais. Nesse sentido, as oficinas buscaram sempre ofertar oportunidade ao desenvolvimento humano coletivo, pautado nas vivências de cunho histórico-sócio-educacional independentemente das experiências prévias de seus participantes.

Rosemeri Paesi foi professora de prática vocal na edição de 2019. Ela nos concedeu entrevista e compartilhou suas reflexões sobre estes eventos promovidos pelo Illvminata.

As atividades do Illvminata são sempre muito educativas para quem se dedica ao campo da arte e, no meu ponto de vista, a estética da música antiga tem muito a nos ensinar, seja pela abordagem, rítmica, melódica, harmônica, como o próprio jeito de interpretar. (Rosemeri Paesi, entrevista).

Perguntamos como ela via sua participação na oficina e como avaliava a eficácia dessa abordagem. Ela nos respondeu:

Mais do que ensinar, eu aprendi muito. Esta troca é imensamente rica para quem se dedica a compreender a música de diferentes períodos históricos. Também a sonoridade é um fator motivador, as vozes e instrumentos, juntos ou separadamente, proporcionam uma experiência única. A sensação de escutar, estudar, ensaiar e cantar/tocar o repertório foi extremamente gratificante. A música é o destaque, mas todos os aspectos são igualmente sentidos, seja no vestuário, na iluminação, no cenário, por mais simples que fosse, sempre muito cuidado para que tivesse a “ambiência histórica”. (Rosemeri Paesi, entrevista).

Do mesmo modo que os outros entrevistados, Rosemeri salienta a “troca” como elemento significativo das oficinas. Ela aponta a oportunidade de aprender e ensinar em uma simbiose que não polariza os envolvidos e enfatiza que a possibilidade de experimentar as músicas de períodos históricos diversos. Rosemeri salienta ainda a plasticidade envolvida nas práticas como igualmente relevantes no processo de vivência da música antiga.

Perguntamos ainda se havia alguma experiência educacional marcante relacionada às práticas do Illvminata que ela gostaria de compartilhar. Ela nos disse:

A mais marcante de todas é ver pessoas de todas as idades e culturas, vivenciando a prática da música antiga. É muito marcante quando vejo pessoas excluídas da possibilidade do conhecimento musical e artístico se permitindo o fazer artístico tão benéfico a todos. (Rosemeri Paesi, entrevista).

Nessa última resposta, Rosemeri expressa acreditar que as experiências geradas nas oficinas proporcionaram vivências que trouxeram benefícios não somente a músicos, mas a todos os envolvidos. Ela destacou a oportunidade de um público advindo de diferentes espaços sociais em vivenciar experiências que, segundo ela, são “tão benéficos a todos”. Essa reflexão reforça nossa argumentação de que a abordagem do ensino de música a partir da vivência artística pode e deve ser proporcionada à todas as pessoas.

A professora Marcella Lopes Guimarães também foi convidada, em 2018, a colaborar na Oficina de Música Antiga. Ela também compartilhou suas reflexões sobre este evento.

[...] Nessa ocasião, eu ministrei palestra sobre aspectos do projeto que de pesquisa que me levaria à França em 2020. A experiência foi excelente. Evento muito bem organizado com um bom público, interessado e participativo. Pude falar dos trovadores e convidar o público a apreciar as cantigas em gravações que possuo. Saúdo a existência e o trabalho do grupo Illvminata nesta cidade! (Marcella Lopes Guimarães, entrevista).

Diante disso, descreveremos agora as três oficinas de música que o Ilvminata promoveu.

A primeira delas dedicou-se somente à música medieval. Essa era a música sobre a qual o grupo debruçava suas pesquisas e performance naquele período e, portanto, a que se dedicava a divulgar. Intitulada “Oficina de Música Medieval”, ela aconteceu de 27 de março a dois de abril de 2017.

Em sua programação, realizada nos períodos vespertino e noturno, os participantes puderam apreciar um concerto de abertura do evento, com o Ilvminata. Esse concerto foi aberto ao público geral, assim como seriam todas as atividades propostas, exceto as de prática vocal e instrumental, para as quais foram submetidas inscrições. Essas inscrições tratavam apenas de limitar o número de participantes em virtude do tamanho do espaço físico disponível para as práticas.

Após o concerto, os participantes inscritos foram convidados a permanecer no espaço, mas dessa vez no palco, em uma posição ativa. A plateia do concerto poderia permanecer e participar. Nosso objetivo era apenas conhecer os participantes inscritos para as atividades práticas, já que não poderíamos realizar a seleção final dos repertórios ou personalizar as atividades pré-definidas se não conhecêssemos as pessoas com quem experimentaríamos dessa vivência. Nesse momento foram também realizadas algumas dinâmicas musicais que pretendiam engajar o público e averiguar a musicalidade dos participantes.

Foram propostas atividades simples, informais, que envolviam percussão corporal e algumas práticas imitativas. Pedimos aos participantes que batessem palmas em dados momentos da música que o grupo tocava. Depois, que batessem palmas e os pés no chão em momentos intercalados. Por fim, pedimos que ouvissem alguns trechos cantados e depois repetissem. Escolhemos a Cantiga de Santa Maria nº 100, cantada em galaico-português, idioma similar ao nosso. Destacamos que não haveria “erro” e que os que se sentissem menos confortáveis para a prática poderiam apenas cantarolar um

“lalala” ou o que lhes viesse momento. A partitura foi projetada, de modo que servisse de subterfúgio aos que eventualmente precisassem.

Esse foi o dia também que o professor da atividade de Vestimentas Medievais teve um momento para conversar com os integrantes e já discutir algumas ideias para sua atividade, que aconteceria nos dois últimos dias do evento. Os participantes tiveram a oportunidade de fazer perguntas e compartilhar ideias a partir do que estava sendo proposto para a preparação e confecção de figurinos.

Reconhecido o grupo de participantes, os encontros que se seguiram contaram com bate-papos na primeira etapa do dia de atividades, e com as aulas práticas de vocal e instrumental na segunda. Sobre esses bate-papos, tratavam-se de palestras que buscavam informar sobre aspectos ligados à música medieval. Realizadas, em sua maioria, por músicos atuantes, elas tinham um tom informal que intercalava o compartilhar de conhecimentos e exemplificações musicais.

Ao final da semana, foram realizadas as aulas do curso de Vestimentas Medievais, nas quais os participantes confeccionaram seus figurinos com o auxílio e orientação do professor. Eles utilizaram roupas que tinham em casa, tecidos e adereços ofertados pela oficina. Aconteceram também no final de semana os ensaios gerais e o concerto de encerramento, no qual os participantes puderam tocar e cantar com o Illvminata.

Esta oficina foi amplamente divulgada na internet e a participação do público foi expressiva. Nossa pesquisa documental identificou algumas reportagens que colaboraram nessa divulgação e ainda se encontram disponíveis na internet, entre eles uma reportagem em importante blog dedicado à reunir informações e eventos sobre a música medieval no Brasil¹³⁵.

¹³⁵ Disponível em <http://www.cenamedieval.com.br/2017/03/i-oficina-de-musica-medieval.html>
Acesso em 15 abr. 2021.

FIGURA 31 - CARTAZ DIGITAL DA PROGRAMAÇÃO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL.



CAIXA CULTURAL apresenta:

OFICINA MÚSICA MEDIEVAL

PROGRAMAÇÃO

De 27/mar a 02/abr (seg a dom)
das 18h às 22h

Inscrições:
gentearteira.pr@caixa.gov.br
a partir de 21 de março
Vagas limitadas
Fone: (41) 2118-5427 (41) 2118-5114
Evento Gratuito

SEG 27/03	18h15 - 22h Abertura, Concerto, Bate papos e Dinâmicas
TER 28/03	18h - 19h50 Contexto Histórico Mateus Sokolowski 20h-22h Práticas em Conjunto (Instrumental e vocal separados)
QUA 29/03	18h - 19h50 A Música Celta Carlos Simas 20h-22h Práticas em Conjunto (Instrumental e vocal separados)
QUI 30/03	18h - 19h50 Vestimentas e adereços medievais I José Brazil 20h-22h Práticas em Conjunto (Instrumental e vocal separados)
SEX 31/03	18h - 19h50 Gaitas de Fole Carlos Simas Luis Fitzpatrick 20h-22h Práticas em Conjunto (Instrumental e vocal separados)
SAB 01/04	10h-12h Música e Povos do Oriente Médio e Norte da África Zaro 14h-18h Vestimentas e adereços medievais II José Brazil
DOM 02/04	13h-13h45 Prática em Conjunto Vocal 13h45-14h30 Prática em Conjunto Instrumental 14h30-15h15 ENSAIO GERAL Prática em Conjunto Vocal + Instrumental 15h45-16h30 CONCERTO DE ENCERRAMENTO da Oficina de Música Medieval

FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 32 - IMAGEM DE UMA AULA DA OFICINA DE VESTIMENTAS MEDIEVIAIS.



FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 33 - IMAGEM DE ATIVIDADE DE PRÁTICA INSTRUMENTAL.



FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 34 - IMAGEM DE UM MOMENTO DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL.



FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 35 - IMAGEM DO FINAL DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL.



FONTE: Acervo Ilvminata.

Ficou bastante evidente para o grupo que a Oficina de Música Medieval tinha alcançado seu objetivo. A repercussão tinha sido positiva e a parceria com o Programa Gente Arteira seria mantida. Assim, além de concertos dentro de programações especiais do Programa, foram promovidas mais duas edições das oficinas.

No entanto, as pesquisas do grupo estavam se desenvolvendo e começavam a explorar repertórios de música renascentista. Dessa forma, as oficinas mudaram de nome. Passaram a se chamar “Oficina de Música Antiga”. O formato da Oficina de Música Medieval tinha sido bem-sucedido e, portanto, optamos por mantê-lo e ampliá-lo para os eventos seguintes.

Desse modo, para a 1ª Oficina de Música Antiga, tivemos quase o dobro da carga horária em relação ao ano anterior¹³⁶. Isso nos permitiu ampliar os cursos e palestras. Desta vez, tínhamos programação nos períodos vespertino e noturno, com as palestras acontecendo à tarde, no Teatro da Caixa, e as

¹³⁶ A Oficina de Música Medieval tinha tido carga horária total de 20h. Na 1ª Oficina de Música Antiga, 35h.

atividades de prática vocal e instrumental à noite, nos espaços da Caixa Cultural. O evento oferecia duas palestras por tarde, com duração de 2h cada, voltadas às áreas de história, filosofia e letras.

A abertura também tinha sido diferente. Nessa edição, em vez de um concerto do Illvminata, trouxemos o grupo Anima, que realizou concerto o pocket “Caminhos entre Idade Média, Renascença e Brasil”. Em seguida, Valéria Bittar e Luiz Fiammenghi realizaram oficinas de flautas e rabecas. Eles discutiram aspectos da música medieval e renascentista, da técnica dos instrumentos e da execução desses repertórios em paralelo com a música brasileira.

Do mesmo modo que no ano anterior, a programação contava ainda com a apresentação musical de grupos de Curitiba dedicados à música medieval e renascentista. Ensembles foram formados também para a apresentação desses repertórios. No final de semana, mais cursos e o concerto de encerramento com os participantes da Oficina e o Illvminata.

FIGURA 36 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL.



CAIXA CULTURAL apresenta

Oficina de Música Antiga

de 15 a 19 ago
qua a dom

Oficineiro(s):
Grupo Illvminata

Inscrições: a partir de 1 ago, enviar manifestação de interesse para: gentearteira.pr@caixa.gov.br
Carga horária: 35 horas
Local: Sala de Oficinas e Teatro
Vagas: Atividades variam de 20 a 120 pessoas, solicitamos a gentileza de entrar em contato pelos telefones 2118-5114 e 2118-5427
Classificação: Público em geral
Evento gratuito

15 AGOSTO | QUA
 18h: Abertura da Semana
 18h30: Grupo ANIMA e o concerto pocket "Caminhos entre Idade Média, Renascença e Brasil"
 19h – 22h: Oficina de flautas com Valéria Bittar (UDESC)
 19h – 22h: Oficina de rabeca com Luiz Fiammenghi (UDESC)

16 AGOSTO | QUI
 14h – 16h: "História Medieval" com Mateus Sokolowski (UNIANDRADE)
 16h – 18h: "As Biografias Poéticas dos Trovadores Provençais" com Marcella Lopes Guimarães (UFPR)
 18h: Recepção de alunos para oficinas prática e instrumental
 19h – 22h: Oficina prática vocal com Daniele Oliveira
 19h – 22h: Oficina prática instrumental com Flávio Stein

17 AGOSTO | SEX
 14h – 16h: "Performance Musical em Grécia e Roma" com Guilherme Gentijo Flores (UFPR)
 16h – 18h: "A Lírica Trovadoresca Galalco-Portuguesa" com Marcelo Corrêa Sandmann (UFPR)
 18h – 19h: Concerto "Intervenção Medieval"
 19h – 22h: Oficina prática vocal com Daniele Oliveira
 19h – 22h: Oficina prática instrumental com Flávio Stein

18 AGOSTO | SÁB
 13h – 15h: Oficina Notação Musical com Carlos Ramos
 15h30 – 18h30: Oficina prática vocal com Daniele Oliveira
 Oficina prática instrumental com Flávio Stein
 19h – 20h: Concerto "Cantigas e Trovas Medievais"
 20h30 – 21h30: Concerto Banda Mandala Folk Acústico

19 AGOSTO | DOM
 14h – 16h: Ensaios Gerais das turmas de Prática Vocal e Instrumental
 17h – 18h: Concerto de Encerramento da Oficina de Música Antiga com alunos e Grupo Illvminata.

CAIXA CULTURAL CURITIBA
 RUA CONS. LAURINDO 280 | INF: (41) 2118-5427 E 2118-5114
 FACEBOOK.COM/CAIXACULTURALCURITIBA
 INSTAGRAM: @CAIXACULTURALCURITIBA

 Acesse www.caixacultural.gov.br
 Baixe o aplicativo CAIXA Cultural
 Curta o facebook.com/CAIXACulturalCuritiba

FONTE: Acervo Illvminata.

FIGURA 37 - IMAGEM DE UMA ATIVIDADE DE PRÁTICA INSTRUMENTAL



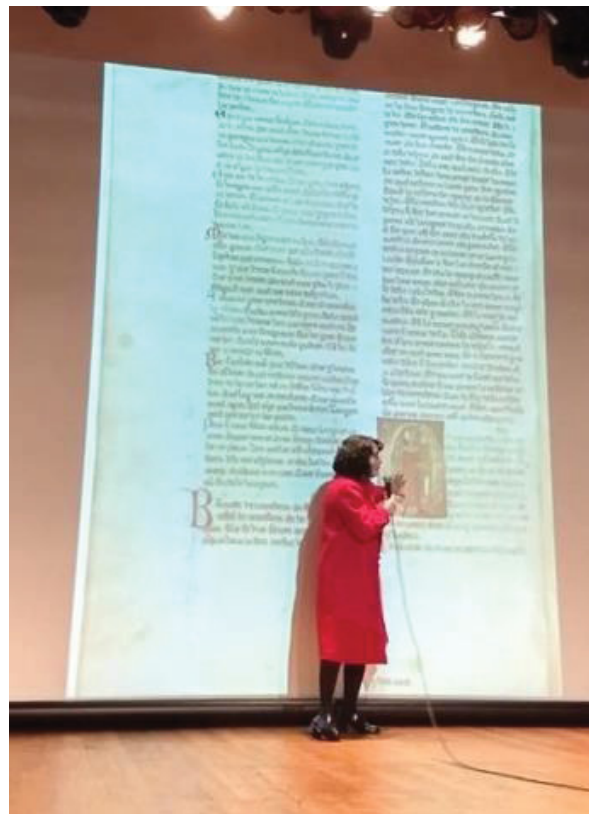
FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 38 - IMAGEM DE UMA ATIVIDADE DE PRÁTICA VOCAL.



FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 39 - IMAGEM DE PALESTRA “AS BIOGRAFIAS POÉTICAS DOS TROVADORES PROVENÇAIS”, MINISTRADA POR MARCELLA LOPES GUIMARÃES.



FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 40 - IMAGEM DE PALESTRA “HISTÓRIA MEDIEVAL”, MINISTRADA POR MATEUS SOKOLOWSKI.



FONTE: Acervo Ilvminata.

FIGURA 41 - IMAGEM DO CONCERTO “CANTIGAS E TROVAS MEDIEVAIS”.



FONTE: Acervo Illyminata.

FIGURA 42 - IMAGEM DO CONCERTO DE ENCERRAMENTO DA OFICINA DE MÚSICA ANTIGA.



FONTE: Acervo Illyminata.

Na terceira edição e última edição do evento, intitulada “II Oficina de Música Antiga”, procuramos manter o mesmo formato das edições anteriores. No entanto, já começávamos a sentir os efeitos das políticas de corte na cultura promovidos pelo novo governo. Desse modo, o grupo realizou a edição, no entanto, com duração e carga horária reduzidas.

FIGURA 43 - CARTAZ DA PROGRAMAÇÃO DA II OFICINA DE MÚSICA ANTIGA.

CAIXA CULTURAL
apresenta

II OFICINA de Música Antiga

de 12 a 15 set
quã dom

12 e 13 set
das 18h30 às 21h30
14 set
das 10h às 12h e das 14h às 18h
15 set
das 14h às 18h

Oficineiro(s):
Grupo Illvminata

Inscrições para a Oficina Vocal e Instrumental: a partir de 2 set, enviar manifestação de interesse para: gentearteira.pr@caixa.gov.br

Inscrições para outras atividades: ordem de chegada, com distribuição de senhas; 30 min. de antecedência do início da atividade.

Vagas: 10 a 80 (por atividade)
Classificação: Público em geral a partir de 16 anos
Evento gratuito, com emissão de certificado

12 set | qui
Abertura da II Oficina de Música Antiga
18h30 – 20h: Bate-papo musical “Caminhos de Ressignificação” com Ana Paula Peters (UFPR)
20h – 21h30: Concerto “Caminhos da Renascença” com Illvminata

13 set | sex
18h30 – 20h: Bate-papo musical e Concerto “Canções Medievais” com Alla Rústica
20h – 21h30: Oficina Prática Vocal com Meri Paese
20h – 21h30: Oficina Prática Instrumental com Daniele Oliveira

14 set | sáb
10h – 12h: Oficina de Confeção de Vestimentas com José Brazil
14h – 16h: Oficina Prática Vocal com Meri Paese
14h – 16h: Oficina Prática Instrumental com Daniele Oliveira
16h – 18h: Aula aberta Música Medieval e Concerto “Toque” com Jornada Ancestral

15 set | dom
14h – 16h: Oficina de Confeção de Vestimentas com José Brazil
16h – 17h: Ensalo Geral Encerramento
17h – 18h: Concerto “Medieval” com alunos e Illvminata

CAIXA CULTURAL CURITIBA
Rua Conselheiro Laefrindo, 280
Inf: 41 2118-5427 e 2118-5114
✉ /caixaculturalcuritiba
@caixaculturalcuritiba

CAIXA **PÁTRIA AMADA BRASIL**

FONTE: Acervo Illvminata.

Nesta edição, Ana Paula Peters realizou a abertura do evento, com um bate-papo musical chamado “Caminhos de ressignificação”, no qual a professora e flautista expôs temas musicais sobre as possibilidades dos repertórios de música antiga na contemporaneidade. Depois disso, o Illvminata realizou concerto de abertura.

Nesta ocasião, a oficina recebeu um grupo do Instituto Paranaense de Cegos (IPC), que apreciou o bate-papo e concerto. Ao final, eles tiveram a oportunidade de ter contato com os instrumentos e experimentar suas vibrações.

FIGURA 44 - APRECIACÃO DOS INSTRUMENTOS DO ILLVMINATA PELO GRUPO DO IPC.



FONTE: Acervo Illvminata.

A programação manteve o curso dedicado aos figurinos, dessa vez intitulado “Oficina de Confeção de Vestimentas”, assim como as classes de prática vocal e instrumental, característica fundamental das Oficinas. Houve também a apresentação de concertos de grupos dedicados à música medieval e renascentista. Nesse ano, no entanto, Daniele Oliveira precisou ser substituída em virtude do problema de saúde já mencionado anteriormente nesta pesquisa. Ao final do evento, como de costume, o grupo realizou o concerto de encerramento da Oficina com os participantes e o Illvminata.

FIGURA 45 - IMAGEM DE UM MOMENTO DE ENSAIO COM PARTICIPANTES DAS ATIVIDADES VOCAL E INSTRUMENTAL DA II OFICINA DE MÚSICA ANTIGA.



FONTE: Acervo Ilvminata

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todo o exposto, acreditamos ter alcançado o objetivo principal desta pesquisa, que era descrever e analisar como os aspectos da pesquisa autodidata, da performance e das atividades de ensino do Illvminata possibilitaram a diferentes públicos a prática de música dos períodos medieval e renascentista. Para tanto, diferentes âmbitos da atuação do grupo foram discutidos. Descrevemos o contexto do movimento de música antiga na cidade de Curitiba, os aspectos da fundação do grupo, suas estratégias para a pesquisa e performance de repertórios medievais e renascentistas e as razões de suas escolhas quanto aos repertórios e formações. Além disso, analisamos a perspectiva educacional do grupo para compreendermos as ações do ensino dentro do grupo e para o seu público.

Constatamos que a metodologia utilizada neste estudo foi de suma importância no desenvolvimento deste estudo de caso. A partir do referencial autoetnográfico analítico, foi possível utilizar a pesquisa documental e as entrevistas como ferramentas que colaboraram na compreensão e na constatação da veracidade das reflexões da pesquisadora que, nesse caso, esteve inserida nos contextos em que o grupo atuou e, portanto, fez parte de seus processos.

As respostas dos entrevistados tornaram evidente para nós que as estratégias de ensino e aprendizagem informal em música não eram vistas como práticas educacionais. Intrínsecos, esses processos não davam ênfase à relação professor – aluno. Na visão aparente dos integrantes do Illvminata, o grupo compartilhava as vivências em música sem uma conotação direta à ideia de educação musical.

Consideramos que os objetivos específicos desta pesquisa foram cumpridos, uma vez que a trajetória do grupo e as atividades educacionais por ele realizadas foram descritas, a utilização de estratégias de ensino de música antiga e temáticas empregadas nas diferentes práticas do grupo foram analisadas e os recursos e procedimentos didáticos dessas práticas foram relatados. Acreditamos que todas estas descrições e análises colaboraram para o cumprimento do último dos objetivos específicos, que era o de contribuir com propostas que poderão

futuramente ser utilizadas por outros grupos ou professores e professoras que tenham interesse em trabalhar estes repertórios.

Quanto à problemática da pesquisa, chegamos à conclusão de que as estratégias de ensino do Ilvminata puderam contribuir para a construção de conhecimentos musicais de seus integrantes e dos diferentes públicos envolvidos a partir da troca de experiências proporcionada pelas vivências artístico-culturais promovidas pelo grupo. O ensino realizado através de práticas informais se deu sob os preceitos da construção do senso crítico, da autonomia do indivíduo e da transmissão musical de repertórios cuja natureza remete principalmente à tradição oral.

Mediante isso, julgamos pertinente enfatizarmos que esta pesquisa demonstrou que a vivência em repertórios de música antiga se apresenta como de fundamental importância para o ensino de música na contemporaneidade, a partir de experiências relacionadas à apreciação, experimentação e significação musical. Esta abordagem sociocultural da vivência em repertórios do período medieval e renascentista, ainda não estruturados dentro da sistematização moderna da música, oferece aporte para a ampliação dos potenciais artísticos e intelectuais de alunos e professores. Através deste modo de realizar música tão evidente no fazer musical ocidental e na herança cultural brasileira, a aproximação de momentos históricos diversos que dialogam com nossa época apresenta-se como ferramenta substancial para a interpretação, significação e criticidade do momento presente.

A pesquisa do grupo esteve, como constatado neste estudo, muito comumente afastada de métodos científicos e acadêmicos com este fim. Foi utilizada como aporte para a escolha de repertórios e concepção de atividades, servindo a este mais que a qualquer outro fim. Era norteada e realizada principalmente pela diretora do grupo, Daniele Oliveira, e por mim, sua coordenadora. Observamos na análise das reflexões que ela poderia ter sido melhor esquematizada e distribuída aos membros interessados do grupo, descentralizando-se das figuras de suas organizadoras.

Por fim, justificamos esta pesquisa na sua contribuição com pesquisadores e professores interessados em utilizar-se de uma abordagem alternativa, através

dos repertórios de música antiga principalmente dos períodos medieval e renascentista, em busca de ganho de conhecimento musical e também cultural, sob a óptica da aproximação do ensino de música do seu fazer prático no âmbito da sua vivência.

Nos processos do Ilvminata que foram pesquisados, mesmo com a presença da partitura em mãos, a prática musical aconteceu embasada primordialmente nas vivências que proporcionam a aproximação com os momentos históricos abordados em cada um dos repertórios de música antiga adotados. Diante disso, acreditamos que as atividades educacionais que o Ilvminata promoveu se apresentam como adequadas a uma abordagem educacional que se dedique a ampliar a gama de experiências musicais e socioculturais dos envolvidos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Eduardo F. **Dicionário grove de música: edição concisa**. Rio De Janeiro: Zahar, 1994.

ALVARES, F.B. **Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo**. Monografia. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Curso de Licenciatura em Música, 2007, 31p. Disponível em <http://docplayer.com.br/26568264-Milonga-chamame-chimarrita-e-vaneiraorigens-insercao-no-rio-grande-do-sul-e-os-principios-de-execucao-aocontrabaixo.html> Acesso em 13 abr. 2021.

ANDERSON, L. **Analytic autoethnography**. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Journal of Contemporary Ethnography, 2006. Vol. 35, nº 4, p. 373 a 395. Disponível em <https://journals.sagepub.com/> Acesso em 10 jan. 2021.

BRASIL, M.R.A. **O reggae no Maranhão: música, mídia, poder**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Doutorado em Ciências Sociais, São Paulo, 2011. 216p. Disponível em <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3347/1/Marcus%20Ramusyo%20de%20Almeida%20Brasil.pdf> Acesso em 13 abr. 2021.

BRITO, T. A. **O humano como objetivo da educação musical: o pensamento pedagógico-musical de Hans Joachim Koellreutter**. Guatemala: Revista Galileo, v.12, nº 3, 2011. Disponível em <https://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/3.-O-HUMANO-COMO-OBJETIVODA-EDUCA%C3%87%C3%83O-MUSICAL-Teca-Brito.pdf> Acesso em 03 out. de 2020.

CONSTANTINO, P.R.P. **Apreciação de gêneros musicais: prática e percursos para a educação básica**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Campus de Marília, Programa de Pós-graduação em Educação. UNESP: Marília, 2017. 157f. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/150092/constantino_prp_dr_mar.pdf?sequence=3 Acesso em 15 abr. 2021.

FAÇANHA, T. M. M. **(Auto)construção do professor de música: reflexões acerca do trajeto formativo**. Comunicação. IX Encontro Regional Norte da ABEM. Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical. UFRR, Boa Vista, 31 de agosto a 02 de setembro de 2016. Disponível em http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/ixencontroregnt/re_g_norte2016/paper/viewFile/1609/765 Acesso em mar. de 2021.

FRANCO, H. **A Idade Média – nascimento do ocidente**. 2a ed. revisada e ampliada. Versão Digital: Larissa Cabral e Victor Leite. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 47ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2020.

_____. **Pedagogia da autonomia – saberes necessários à prática educativa**. 66ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2020.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 75ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2020.

GIL, Antônio C. **Como elaborar projeto de pesquisa**. São Paulo: Ed. Atlas, 5ª ed. 2010.

GOHN, M. G. **Educação não-Formal, aprendizagens e saberes em processos participativos**. Revista da Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, nº1, 2014. Disponível em <http://pages.ie.uminho.pt/inved/index.php/ie/article/view/4> Acesso em 5 fev. 2021.

GREEN, Lucy. **Ensino de música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula**. Trad. Flávia Motoyama Narita. Londrina: Revista da ABEM, 2012. V. 20, nº 28, p. 61 – 68. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/viewFile/104/87> Acesso em 10 mai. 2019.

_____. **Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy**. Hampshire, Inglaterra: Ashgate, 2008.

GROSSMANN, C.M.V. **A flauta doce historicamente informada.** Revista Ouvirouver, Uberlândia, v. 7, nº 2, p. 308-324, jul-dez. 2011. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/23407> Acesso em 10 abr. 2021.

KLEBER, M.O. **A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro.** Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Porto Alegre, 2006. 355f. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/9981/000547646.PDF?sequence=1> Acesso em 15 abr. 2021.

LIMA, W.C.S. **Instalação-performance no ensino médio: uma proposta interartes.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Escola De Belas Artes. Belo Horizonte: 2018. 98p. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/31024> Acesso em 11 abr. 2021.

MENDES, R.R.O.; ROCHA, E.; BARBEITAS, F.T. **Performance historicamente informada e suas variantes: Um levantamento bibliográfico (2000-2015).** 1º Nas nuvens...Congresso Internacional de Música. Disponível em <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Um-levantamentobibliografico-2000-2015.pdf> Acesso em 12 mar. 2021.

MARQUES, V; SATRIANO, C. **Narrativa autobiográfica do próprio pesquisador como fonte e ferramenta de pesquisa.** Linhas Críticas, Brasília, DF, v. 23, nº 51, p. 369-386, jun. 2017 a set. 2017. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/8231> Acesso em 18 jan. 2021.

MIOTTO, D.T.B. **Dança folclórica italiana - relato de experiência no ensino fundamental.** In.: O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense. v.1,

2010, 26p. Disponível em
http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_unicentro_edfis_artigo_dilva_terezinha_battistuz.pdf Acesso em 13 abr. 2021.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; rev. técnica de Edgar de Assis Carvalho. 2ª ed. São Paulo: Cortez; Brasília: DF: UNESCO, 2000. Disponível em
<http://arquivos.info.ufrn.br/arquivos/2012133176826a1035842e1211faee999/setesaberesmorin.pdf.pdf> Acesso em 13 abr. 2021.

MUNTANÉ, M. C. G. **El Llibre Vermell de Montserrat – cantos y danzas s. XIV**. Barcelona: Los libros de la Frontera, 1990.

NOVAES, P.H. **A cantiga errante: tradições orais, música medieval e o poder da escrita**. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Mestrado em Música. Rio de Janeiro, 2008. 165f. Disponível em <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11601/153%20-%20UNIRIO%20PPGM%20Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Pedro%20Hasselm ann%20Novaes.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 10 jan. 2021.

PATTERSON, Emma E. **Oral transmission: a marriage of music, language, tradition, and culture**. Musical Offerings, v. 6, nº 1, 2015, Art. 2, p. 35 – 47. Disponível em: < <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol6/iss1/2/>> Acesso em 12 jan. 2019.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PETERS, Ana Paula. **A nossa música na sala de aula: entrelaçamento e contribuições de diferentes repertórios e vivências musicais**. In: Experiências Multidisciplinares na Iniciação à Docência na Unespar. Márcia Marlene Stentzler (Org.). Palmas, PR: Kayganguê, 2017, p. 352 – 360. Disponível em
https://www.academia.edu/35467171/Pibid_e_profissionaliza%C3%A7%C3%A

[3o doc ente avaliando impactos e redefinindo caminhos.pdf](#) Acesso em 10 jan. 2019.

_____. **A prática da música renascentista para pequenos grupos de flauta doce.** I Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da Embap. Curitiba, PR: 2 a 4 de dez. 2008. Disponível em http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/A_A_NOVA_DIRETORIA/EVENTOS/BELAS/SIMPOSIO_FLAUTA_DOCE/2008/A_Pratica_da_Musica_Renascentista_Peters.pdf Acesso em 19 jan. 2019.

PROGRAMA MUSICAR APRESENTA: Conversa sobre Educação Musical Criativa. 38ª Oficina de Música de Curitiba. 2021. Youtube. 130 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d7dl8mEBYPg> Acesso em 04 mar. 2021.

QUEIROZ, L. R. S. **Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos.** Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2213019> Acesso em 22 jan. 2019.

RINK, J. **Sobre a performance – o ponto de vista da musicologia.** Trad. Pedro Sperandio. Rev. Mário Videira. Revista Música, v. 13, nº 1, p. 32-60, ago. 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/download/55105/58742/69140> Acesso em 21 mar. 2021.

SANTOS, C. M.; BIANCALANA, G. R. **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas.** Revista Aspás, ppgac – USP, v. 7, nº 2, p. 83 – 93, 2017. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980> Acesso em 18 jan. 2021.

SANTOS, T. S. L. **Educação musical do terreiro de mãe amara.** 2020. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal De Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Recife, Pernambuco, 2020. 120f. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39383> Acesso em 20 fev. 2021.

SHIGETA, A. **Interpretação pianística historicamente informada: Subsídios analíticos para uma execução das Bagatelas op.126 de Ludwig van Beethoven.** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Campinas, São Paulo, 2008. 84p. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284948/1/Shigeta_Ayumi_M.pdf Acesso em 06 mar. 2021.

SOUZA, L. **Forró pé de serra, cultura brasileira e festa na educação Física escolar.** Monografia. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Desportos, Departamento de Educação Física, 2020, 65p. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/218349> Acesso em 13 abr. 2021.

STURLUSON, S. **The prose Edda – tales from norse mythology.** Trad. Athur Gilchrist Brodeur. Dover Publications, Inc., 2006.

THE SOCIOLOGY OF MUSIC EDUCATION: a dialogue with Lucy Green. Produção 6ª edição do Nas Nuvens...Congresso de Música da UFMG. 2020. Youtube. 150 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wYeR3I-Zaac> Acesso em 18 dez. 2020.

WOLFF, D. **O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela.** Revista Em Pauta, v. 14, nº 22, junho de 2003. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9389> Acesso em 06 mar. 2021.

WRIGHT, R. **Teaching general music – approaches, issues, and viewpoints. Chapter 10: informal learning in general music education.** Edited by Carlos R. Abril and Brent M. Gault. USA: Oxford University Press, 2016.

WRIGHT, R.; KANELLOPOULOS, P. **Informal music learning, improvisation and teacher education.** British Journal of Music Education, v. 27, nº 1, 2010. P. 71 – 87. Disponível em

[https://www.researchgate.net/publication/231807142 Informal music learning improvisation and teacher education](https://www.researchgate.net/publication/231807142_Informal_music_learning_improvisation_and_teacher_education) Acesso em 22 jul. 2019.

YIN, R. K. *Estudo de caso: Planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2005.

APÊNDICE 1 – CARTA CONVITE ENVIADA PARA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Caro músicos, professores e monitores que fizeram parte do Grupo ILLVMINATA no período de 2015 a 2019,

Escrevemos para apresentar nossa pesquisa de mestrado, inserida no Programa

de Pós-Graduação em Música (UFPR), com título provisório “AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO DO GRUPO ILLVMINATA A PARTIR DA PESQUISA E PERFORMANCE DE MÚSICA ANTIGA NA CIDADE DE CURITIBA/PR, DE 2015 A 2019”, sob orientação da Professora Dra. Ana Paula Peters.

O objetivo desta pesquisa trata das estratégias de ensino do grupo Illvminata em suas atividades educacionais (tais quais concertos didáticos, mostras e oficinas de música, palestras, entre outros) e o objeto de coleta de dados aqui refere-se a entrevista que gostaríamos de realizar com você em busca de uma maior compreensão das suas experiências enquanto músico e/ou professor e/ou monitor participante destas atividades.

Caso você aceite participar, pedimos que responda à entrevista enviada em anexo. Trata-se de uma entrevista estruturada que pretende coletar suas impressões e considerações a respeito das atividades que você realizou junto ao grupo Illvminata no período destacado.

Agradecemos de antemão a sua ajuda nesta pesquisa. Caso haja dúvidas, deixo aqui meus contatos.

cel. (41) 99870-1759 e-mail:

leticiaburtet@gmail.com

Um abraço!

Letícia Burtet

Curitiba, 15 de dezembro de 2020

APÊNDICE 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Termo de consentimento livre e esclarecido

Você foi convidado para participar de uma pesquisa relacionada a dissertação de mestrado provisoriamente intitulada “AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO DO GRUPO ILLVMINATA A PARTIR DA PESQUISA E PERFORMANCE DE MÚSICA ANTIGA NA CIDADE DE CURITIBA/PR, DE 2015 A 2019”, realizada no Mestrado em Música da UFPR, orientada pela professora Dr^a Ana Paula Peters. O Objetivo geral dessa pesquisa é descrever e analisar como as atividades do Illvminata - Grupo de Pesquisa e Performance em Música Antiga possibilitaram a diferentes públicos a prática de música dos períodos medieval e renascentista. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esta pesquisa não acarretará em nenhuma despesa para os seus participantes. Pela sua participação você não receberá nenhum valor em dinheiro.

Para qualquer dúvida por favor contate-nos pelo telefone (41) 99870-1759 ou ainda através do e-mail: leticiaburtet@gmail.com.

Caso você concorde em participar deste trabalho, leia e preencha o texto abaixo, assinando-o em seguida.

Sua colaboração é muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa!

Muito obrigado pela atenção!

Letícia Burtet

.....

Eu,, li o texto acima e compreendi a natureza e objetivo do estudo do qual fui convidado a participar. A explicação que recebi menciona a inexistência de riscos e remuneração financeira. Eu entendi que sou livre para interromper a minha participação a qualquer momento, sem justificar minha decisão e sem que ela me afete. Eu concordo em participar voluntariamente desta pesquisa e autorizo a utilização de meu nome em referência aos dados por mim fornecidos.

Assinatura do participante

Curitiba, _____

APÊNDICE 3 - ENTREVISTA PARA MEMBROS PARTICIPANTES DAS ATIVIDADES EDUCACIONAIS DO ILLVMINATA

Pré-entrevista:

1. Nome Completo	
2. Formação Musical	
3. Instrumento(s) no grupo ILLVMINATA	

Entrevista:

Pergunta	Propósito
1. Qual a sua relação com a música em geral e com a música antiga, especialmente as dos períodos medieval e renascentista?	Verificar relações prévias com a música e com o repertório do Illvminata.
2. Você poderia nos contar a sua trajetória no grupo Illvminata?	Averiguar a vivência do músico no grupo.
3. Quais as suas impressões sobre os processos de ensino dentro do Illvminata?	Verificar se e como os entrevistados percebiam as atividades do grupo enquanto processos educacionais.
4. Qual a sua relação com a educação musical?	Verificar se os entrevistados tinham experiências prévias em educação musical.
5. Qual a sua relação com as atividades de ensino realizadas pelo grupo Illvminata para diferentes públicos?	Verificar se e como os entrevistados percebiam suas contribuições nas atividades realizadas pelo grupo.
6. O que o/a motivou a participar enquanto professor/monitor das atividades educacionais do Illvminata?	Verificar as motivações dos músicos nas atividades educacionais propostas pelo grupo.
7. Como você vê sua participação nas atividades educacionais do Illvminata? (como você se sentiu, suas interações).	Verificar como os entrevistados qualificam sua participação nas atividades do grupo.
8. Como você avalia a eficácia das estratégias utilizadas pelo Illvminata no ensino de diferentes públicos (concertos didáticos, palestras, oficinas, mostras de música, etc)?	Verificar a avaliação dos músicos quanto aos processos de ensino realizados pelo grupo.

9. Existe alguma experiência educacional marcante relacionada às práticas do Ilvminata que você gostaria de compartilhar?	Verificar se dentre as vivências experimentadas no grupo havia alguma que se destacava para os entrevistados.
10. Existe alguma consideração final que você gostaria de fazer? (Alguma curiosidade ou algo que não foi abordado nas perguntas anteriores).	Oferecer oportunidade ao entrevistado de compartilhar alguma reflexão que não tivesse sido abordada.

APÊNDICE 4 - ENTREVISTA PARA A DIRETORA ARTÍSTICA DO ILLVMINATA

Pré-entrevista:

1. Nome Completo	
2. Formação Musical	
3. Instrumento(s) no grupo ILLVMINATA	

Entrevista:

Pergunta	Propósito
1. Qual a sua relação com a música em geral e com a música antiga, especialmente as dos períodos medieval e renascentista?	Verificar relações prévias com a música e com o repertório do Illvminata.
2. Sabemos que você foi uma das fundadoras do grupo. Você poderia nos contar como se deu o início do ILLVMINATA? (Por exemplo: quando, como, onde, com quem).	Verificar as reflexões da entrevistada quanto a fundação do grupo.
3. Qual a sua relação com a Educação Musical? (Possui formação? Possui experiências prévias na área?).	Verificar se a entrevistada tinha experiências prévias em educação musical.
4. Quais as suas impressões sobre os processos de ensino dentro do grupo Illvminata?	Verificar como a entrevistada percebe as atividades do grupo enquanto processos educacionais.
5. Como você observa a interação musical na prática em ensaios e atividades entre profissionais e iniciantes? (Impressões, curiosidades).	Verificar como a entrevistada interpreta os processos de ensino dentro do grupo (interações entre músicos profissionais e amadores/ iniciantes)
6. Sobre os critérios utilizados na escolha das formações, quais os fatores que você considera influenciadores na escolha dos instrumentos para as diferentes atividades do grupo? E o grupo vocal?	Verificar os aspectos que, na reflexão da entrevistada, influenciaram a escolha das formações vocal e instrumental em cada uma das atividades propostas.
7. Quais as suas impressões sobre tocar diferentes instrumentos e realizar diferentes funções nas	Compreender como a entrevistada reflete sobre sua própria prática musical dentro das atividades do grupo.

atividades educacionais do grupo?	
8. O que a motivou a participar enquanto professora das atividades educacionais do Illvminata?	Verificar as impressões da entrevistada quando às suas motivações para as atividades educacionais.
9. Como você vê sua participação nas atividades educacionais do Illvminata? (Como você se sentiu, suas interações).	Verificar as reflexões da entrevistada a respeito das atividades educacionais que desenvolveu com grupo.
10. Como você avalia a eficácia das estratégias de ensino utilizadas pelo Illvminata no ensino de diferentes públicos (concertos didáticos, palestras, oficinas e mostras de música, etc)?	Verificar como a entrevistada avalia as práticas do grupo em abordagens educacionais.
11. Existe alguma experiência educacional marcante relacionada às práticas do Illvminata que você gostaria de compartilhar?	Sondar, do ponto de vista evocativo, as percepções da entrevistada quanto às atividades educacionais que realizou com o grupo.
12. Existe alguma consideração final que você gostaria de fazer? (Alguma curiosidade ou algo que não foi abordado nas perguntas anteriores)	Verificar se a entrevistada identifica algum aspecto relevante relacionado às atividades do Illvminata que não tenha sido abordado na entrevista.

APÊNDICE 5 – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA (ÁLVARO COLLAÇO)

Pergunta	Propósito
1. Sabemos que você trabalha ativamente na preservação da memória do patrimônio cultural de nossa cidade. Diante disso, como se iniciou sua história com a música antiga em Curitiba, especialmente as dos períodos medieval e renascentista?	Conhecer um pouco melhor a trajetória do produtor em relação à música antiga.
2. No encarte do primeiro CD do Tríptico, Norberto Pavelec fala um pouco da história do conjunto renascentista. O que você pode nos contar a respeito dele e desta memória de como o Conjunto Renascentista nasceu?	Averiguar detalhes da história do Conjunto Renascentista do ponto de vista de um de seus pesquisadores.
3. Pela história contada no encarte do primeiro CD, fica aparente a dedicação de Eunice Brandão e Roberto de Regina por elementos cênicos que complementavam a música que apresentavam. Você pode nos falar um pouco a respeito disso?	Verificar as impressões do produtor quanto ao elemento visual do Conjunto Renascentista.
4. Em sua opinião, qual a grande contribuição de Eunice Brandão e do Conjunto Renascentista para o cenário musical curitibano e brasileiro de música renascentista?	Averiguar o impacto dos fazeres do Conjunto Renascentista do ponto de vista do pesquisador.

<p>5. Após a ida de Eunice para a Europa, o Conjunto Renascentista termina e aí se inicia uma nova etapa com o Studium Musicae. O repertório muda, mas em muito os desafios permanecem os mesmos.</p> <p>Como você define o papel do Studium Musicae no cenário musical curitibano, paranaense e brasileiro?</p>	<p>Verificar possíveis detalhes do período de transição entre os grupos.</p>
<p>6. Do final dos anos 90 em diante, a Música Antiga, em especial dos períodos medieval e renascentista, parece cair em uma espécie de esquecimento, exceto pelo trabalho de alguns grupos voltados a uma leitura popular e étnica da música principalmente do período medieval. A que você atribui este período que parece ter sido de descontinuação do legado que o trabalho de Roberto de Regina, Eunice Brandão e outros?</p>	<p>Averiguar a percepção do pesquisador quanto ao momento de resfriamento do movimento de música antiga em Curitiba nos anos de 1990 e 2000.</p>
<p>7. Falemos agora do Illvminata. Você se recorda de como conheceu o grupo? O que te chamou atenção nele?</p>	<p>Verificar as reflexões do produtor sobre o Illvminata.</p>
<p>8. Quais similaridades você vê entre o Illvminata e os grupos que o antecederam em Curitiba?</p>	<p>Verificar a percepção do pesquisador quanto às características do Illvminata que poderiam o aproximar dos grupos de música antiga predecessores na cidade.</p>
<p>9. Na sua opinião, qual a importância da divulgação dos repertórios medievais e renascentistas na atualidade?</p>	<p>Verificar a percepção do produtor e pesquisador quanto a justificativa do fazer musical destes tipos de repertório.</p>

APÊNDICE 6 – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA (FLÁVIO STEIN)

Pergunta	Propósito
1. Comente um pouco da sua experiência enquanto membro do Conjunto Renascentista e depois quando você passa a ser músico e coordenador do Studium Musicae.	Conhecer um pouco melhor a trajetória do entrevistado e suas reflexões sobre os processos de vivência nos grupos Conjunto Renascentista e Studium Musicae.
2. Sobre a questão visual dos grupos, sabemos que tanto o Conjunto Renascentista quando o Studium Musicae trabalham com a ideia de figurinos. Fale um pouco a respeito da intenção pensada para este elemento do grupos (ex. tratava-se de estratégia para chamar atenção do público, os músicos queriam uma experiência completa, era um movimento de anteposição aos moldes tradicionais de concerto, etc).	Averiguar detalhes da reflexão do entrevistado que possam dialogar com as estratégias utilizadas pelo Illyminata.
3. Sabemos da memorável cena do Plínio Silva tocando saxofone ao final de um concerto do Studium Musicae. Fazia parte do processo do grupo apresentar esses repertórios de forma ressignificada, quer dizer, compunha o imaginário de vocês que esta música era algo que precisava ser reinterpretado para leituras mais modernas?	Verificar o ponto de vista do coordenador do Studium Musicae para práticas musicais que envolvem repertórios distantes dos nossos (temporalmente).
4. Como parecia ao Studium Musicae a relevância desse repertório na época de suas execuções?	Averiguar, na reflexão do entrevistado, a importância da prática do repertório medieval no período de atuação do seu grupo.

<p>5. Você pode falar um pouco a respeito da sua colaboração nos eventos de música antiga que foram realizados na cidade em meados dos anos de 1990? Observamos depois de sua realização, houve uma espécie de hiato do movimento de música antiga em Curitiba. Gostaríamos que você comentasse também as</p>	<p>Verificar possíveis razões para o adormecimento da cena de música antiga, especialmente no que tange o fazer musical medieval e renascentista, a partir de meados dos anos de 1990.</p>
<p>razões que, na sua opinião, levaram a este adormecimento da música antiga na cidade.</p>	
<p>6. Falando agora sobre o Illvminata, você se recorda de quando você conheceu o grupo e o que te chamou a atenção nele?</p>	<p>Verificar as reflexões do entrevistado quanto à imagem que o Illvminata transmitia quando ele ainda não conhecia o grupo.</p>
<p>7. Você colaborou com o Illvminata na direção e regência do concerto “Gestos do Corpo do Fogo”, em 2018, mas também como professor em uma das Oficinas de Música Antiga que o grupo promoveu em parceria com o Programa Gente Arteira da Caixa Cultural Curitiba. Você pode comentar estas experiências e, se julgar pertinente, você pode também falar um pouco sobre as estratégias de ensino que o Illvminata adota em suas realizações?</p>	<p>Verificar as reflexões do entrevistado quanto a suas abordagens de cunho educacional em diferentes ocasiões e para diferentes públicos.</p>

<p>8. Sobre o uso de partituras nas práticas educacionais do grupo, quando realizamos a oficina de prática instrumental, recebemos alunos de diferentes “mundos”, ou seja, alunos com experiência na música de concerto (e, portanto, com algum conhecimento prévio em leitura de partituras) e alunos do universo popular (alguns inclusive sem nenhum conhecimento de leitura). Como foi a experiência de trabalho com um grupo tão heterogêneo?</p>	<p>Verificar a percepção do entrevistado quanto a um elemento predominante na prática musical tradicional (o uso de partituras) e seu valor em práticas com público heterogêneo.</p>
<p>9. Por último, por quê, na sua visão, os repertórios de música medieval e renascentista são importantes de serem não somente apreciados, mas também experimentados por diferentes tipos de público?</p>	<p>Verificar, nas reflexões do entrevistado, a importância de se realizar ações que contemplam os repertórios de música medieval e renascentista para públicos heterogêneos.</p>

APÊNDICE 7 – CARTAS CONVITE PARA ENTREVISTAS ABERTAS

Olá, professora Marcella!

Escrevo para apresentar nossa pesquisa de mestrado, inserida no Programa de Pós-Graduação em Música (UFPR), na linha de pesquisa cognição e educação musical, intitulada “*TOTUS FLOREO: AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO DO ILLVMINATA - GRUPO DE PESQUISA E PERFORMANCE EM MÚSICA ANTIGA A PARTIR DE REPERTÓRIOS DO PERÍODO MEDIEVAL E RENASCENTISTA NA CIDADE DE CURITIBA/PR, DE 2015 A 2019*”, sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Peters.

O objetivo desta pesquisa trata das estratégias de ensino do grupo Illvminata em suas atividades educacionais (tais quais concertos didáticos, mostras e oficinas de música, palestras, entre outros) e o objeto de coleta de dados aqui refere-se a um depoimento que gostaríamos de colher com você em busca da uma maior compreensão das suas experiências enquanto professora participante destas atividades.

Caso você aceite participar, pedimos a gentileza de redigir um parágrafo (ou similar) contando sua experiência, impressões e percepção acerca de sua participação na Oficina de Música Antiga que o Illvminata realizou em parceria com o Programa Gente Arteira, da Caixa Cultural, em 2018. Do mesmo modo, pedimos que comente a participação do Illvminata na Mostra de História medieval, realizada em seu departamento, na UFPR, no mesmo ano. Caso a senhora tenha registros de foto e/ou vídeo deste evento, pedimos encarecidamente que nos encaminhe para que possamos adicioná-los como registro documental em nossa dissertação.

Também em caso de aceite, segue em anexo o Termo de Consentimento Livre e Esclarecimento. Ele nos permitirá citar seu nome em nossa dissertação. Basta preencher, assinar digitalmente e nos encaminhar. Agradecemos de antemão a sua ajuda nesta pesquisa.

Caso haja dúvidas, deixo aqui meus contatos. cel. (41) 99870-1759/ e-mail: leticiaburtet@gmail.com).

Um abraço!

Letícia Pereira Burtet

Olá, professor Brenno!

Escrevo para apresentar nossa pesquisa de mestrado, inserida no Programa de Pós-Graduação em Música (UFPR), na linha de pesquisa cognição e educação musical, intitulada “*TOTUS FLOREO: AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO DO ILLVMINATA - GRUPO DE PESQUISA E PERFORMANCE EM MÚSICA ANTIGA A PARTIR DE REPERTÓRIOS DO PERÍODO MEDIEVAL E RENASCENTISTA NA CIDADE DE CURITIBA/PR, DE 2015 A 2019*”, sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Peters.

O objetivo desta pesquisa trata das estratégias de ensino do grupo Illvminata em suas atividades educacionais (tais quais concertos didáticos, mostras e oficinas de música, palestras, entre outros) e o objeto de coleta de dados aqui refere-se a um depoimento que gostaríamos de colher com você em busca de uma maior compreensão da sua percepção enquanto apoiador destas atividades.

Caso você aceite participar, pedimos a gentileza de redigir um parágrafo (ou similar) contando sua experiência, impressões e percepção acerca do período em que o Illvminata esteve vinculado à UTFPR (segundo semestre de 2015, em preparação para o concerto “El Llibre Vermell de Montserrat” e na época do convite feito ao grupo para participação na série de concertos UTFPR Musical, em 2019). Gostaríamos de saber principalmente por quê, na sua visão, o Illvminata foi considerado e aceito em ambas as atividades da UTFPR. Caso você tenha registros de foto e/ou vídeo deste evento, pedimos encarecidamente que nos encaminhe para que possamos adicioná-los como registro documental em nossa dissertação.

Também em caso de aceite, segue em anexo o Termo de Consentimento Livre e Esclarecimento. Ele nos permitirá citar seu nome em nossa dissertação. Basta preencher, assinar digitalmente e nos encaminhar.

Agradecemos de antemão a sua ajuda nesta pesquisa.

Caso haja dúvidas, deixo aqui meus contatos. cel. (41) 99870-1759/ e-mail: leticiaburtet@gmail.com).

Um abraço!

Letícia Pereira Burtet

Olá, professor Guilherme!

Escrevo para apresentar nossa pesquisa de mestrado, inserida no Programa de Pós-Graduação em Música (UFPR), na linha de pesquisa cognição e educação musical, intitulada “*TOTUS FLOREO: AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO DO ILLVMINATA - GRUPO DE PESQUISA E PERFORMANCE EM MÚSICA ANTIGA A PARTIR DE REPERTÓRIOS DO PERÍODO MEDIEVAL E RENASCENTISTA NA CIDADE DE CURITIBA/PR, DE 2015 A 2019*”, sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Peters.

O objetivo desta pesquisa trata das estratégias de ensino do grupo Illvminata em suas atividades educacionais (tais quais concertos didáticos, mostras e oficinas de música, palestras, entre outros) e o objeto de coleta de dados aqui refere-se a um depoimento que gostaríamos de colher com você em busca de uma maior compreensão da sua percepção enquanto participante destas atividades.

Caso você aceite participar, pedimos a gentileza de redigir um parágrafo (ou similar) contando sua experiência, impressões e percepções sobre nossas estratégias de ensino enquanto público participante da Oficina de Música Medieval (2017) e como professor palestrante na Oficina de Música Antiga (2019).

Também em caso de aceite, segue em anexo o Termo de Consentimento Livre e Esclarecimento. Ele nos permitirá citar seu nome em nossa dissertação. Basta preencher, assinar digitalmente e nos encaminhar.

Agradecemos de antemão a sua ajuda nesta pesquisa.

Caso haja dúvidas, deixo aqui meus contatos. cel. (41) 99870-1759/ e-mail: leticiaburtet@gmail.com).

Um abraço!

Letícia Pereira Burtet

ANEXO 1 – PORTFÓLIO DE APRESENTAÇÃO DO CONCERTO “GESTOS DO CORPO DO FOGO”

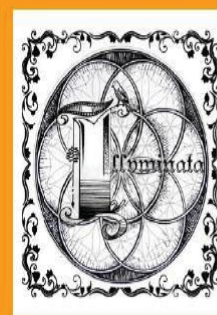


Gestos do corpo do fogo: Cantos e danças da Espanha Renascentista

*(Cancionero Musical de Palacio e de Medinaceli
e a Espanha de João Cabral de Melo Neto e Joan Miró)*



03 de fevereiro de 2018
Capela Santa Maria
Curitiba



Gestos do corpo do fogo:

Cantos e danças da Espanha Renascentista

(Cancionero Musical de Palacio e de Medinaceli

e a Espanha de João Cabral de Melo Neto e Joan Miró)

É uma proposta de programa para o Grupo de pesquisa e performance em música antiga, **Iluminata**, para ser realizado no dia 03 de fevereiro de 2018 dentro da programação da **35ª Oficina de Música de Curitiba**.

O programa estará baseado em canções e danças da renascença espanhola, selecionadas de dois dos mais importantes cancioneros da época: *Cancionero Musical de Palacio* e *Cancionero Musical de Medinaceli*. São obras vocais e instrumentais a 3, 4 e 5 vozes que representam uma longa tradição musical e cultural da península ibérica.

Romances e Villancicos compostos pelos mais representativos compositores do período, como Juan del Encina, Francisco de la Torre, Pedro Guerrero, Alonso Mudarra entre outros, além de uma infinidade de canções populares de compositores anônimos.

Para enriquecer e criar um diálogo com o tempo presente, poemas do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) – poeta que viveu muitos anos na Espanha e dedicou parte da sua obra à descrever a cultura deste país – serão narrados no intuito de criar outras imagens poéticas. Da mesma maneira, ampliando o imaginário do espectador serão projetados quadros do pintor catalão Joan Miró (1893 – 1983) transformando este programa em uma experiência litero-musical-visual.



A Palo Seco : João Cabral de Melo Neto

1.1.

Se diz a palo seco
o cante sem guitarra;
o cante sem; o cante;
o cante sem mais nada;
se diz a palo seco
a esse cante despido:
ao cante que se canta
sob o silêncio a pino.

1.2.

O cante a palo seco
é o cante mais só:
é cantar num deserto
devassado de sol;
é o mesmo que cantar
num deserto sem sombra
em que a voz só dispõe
do que ela mesma ponha.

3.2.

A palo seco é o cante
de grito mais extremo:
tem de subir mais alto
que onde sobe o silêncio;
é cantar contra a queda,
é um cante para cima,
em que se há de subir
cortando, e contra a fibra.

3.3.

A palo seco é o cante
de caminhar mais lento:
por ser a contra-pelo,
por ser a contra-vento;
é cante que caminha
com passo paciente:
o vento do silêncio
tem a fibra de dente.

4.2.

A palo seco cantam
a bigorna e o martelo,
o ferro sobre a pedra
o ferro contra o ferro;
a palo seco canta
aquele outro ferreiro:
o pássaro araponga
que inventa o próprio ferro.

4.4

Eis uns poucos exemplos
de ser a palo seco,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:
não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.



Música

Ay luna que reluces
 Ay triste, que vengo
 Claros y frescos rios
 Corten espadas afiladas
 Danza alta
 Dindirindin
 Di perra mora
 Fata la parte
 Niña y viña
 Ojos claros y serenos
 Señora de hermosura
 Tres morillas
 Torre de la niña
 Venid a sospirar

Poesia

A palo seco
 El cante hondo
 Estudos para uma bailadora
 andaluza
 O mito em carne viva
 Crime na Calle Relator
 Niña de los peines



Gestos do corpo do fogo:

Cantos e danças da Espanha Renascentista

O grupo contará com uma formação ampliada de cantores e instrumentistas.

Grupo vocal

Daniele Oliveira (Percussão)
 Letícia Burtet
 Maria Clara Nunes Barbosa
 Lucia Loxca
 Omar Dal Posso
 Jean Alisson
 Flávio Ficarelli
 Tiago Pidorodeski
 Caio Nascimento
 Pietro Pizzato
 Ademir Mauricio

Grupo instrumental

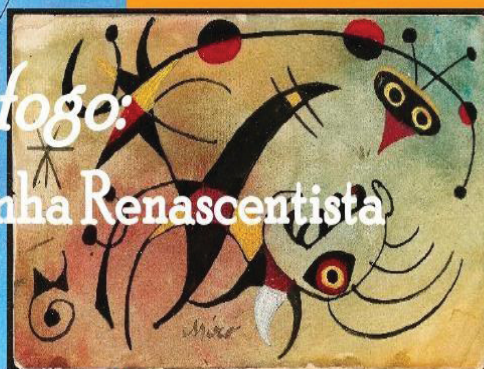
Angela Deeke Sasse
 Gabriela Rogalsky
 Carlos Ramos
 Geraldo Wehmhoff
 Thomas Jucksh
 Roger Burmester
 Aloizio Lozada
 Luciana Lozada
 Abed Tokmaji
 Myria Tokmaji
 Luciano Vassão

Flautas Doces
 Flautas Doces
 Flautas Doces, Rabeca
 Flautas Doces, Viola da Gamba
 Viola da Gamba
 Alaúde e Guitarra
 Alaúde
 Alaúde
 Al Oud
 Qanun
 Percussão

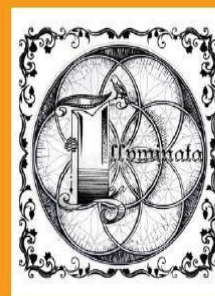
Flávio Stein

Leitor

Gestos do corpo do fogo:
Cantos e danças da Espanha Renascentista



Coordenação:
Letícia Burtet
Daniele Oliveira
Flávio Stein

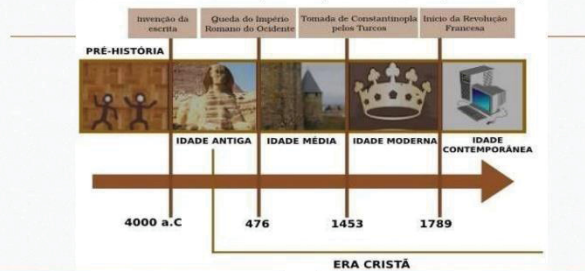


ANEXO 2 – SLIDES DA AULA “HISTÓRIA DA MÚSICA MEDIEVAL”

HISTÓRIA DA MÚSICA MEDIEVAL



+/- 1000 anos, compreendidos usualmente entre a queda do Império Romano do Ocidente (476 D.C) e do Oriente (1453 D.C);



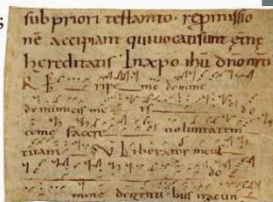
Boécio (ca. 480 – 524 ou 525 d.C)

- ❖ Filósofo, poeta, estadista, teólogo;
- ❖ Profundo conhecimento de grego e filosofia clássica
- ❖ Tradutor de Aristóteles, referência do séc VI ao XI;
- ❖ *De Institutione Musica*
 - 1) *musica mundana*
 - 2) *musica humana*
 - 3) *musica instrumentis*



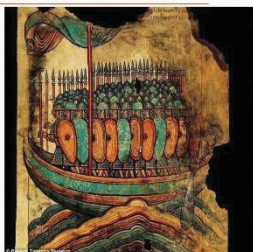
Renascença Carolíngia (séc. VIII e IX) Carlos Magno (742 – 814)

- ❖ Elo entre a Antiguidade e Idade Média;
- ❖ Literatura/ Artes Liberais;
- ❖ Música Litúrgica;
- ❖ Ekkehart IV, cronista do Séc. X;



Invasões Vikings (séc. VIII ao séc. XI)

- ❖ Período de instabilidade no continente;
- ❖ Grande miscigenação cultural;
- ❖ Surgimento de muitas das cidades modernas;
- ❖ Transmissão oral;
- ❖ pan flute; horn pipes; liras;



Do Canto gregoriano à Polifonia do Séc. XI

- ❖ Composição começa a substituir a improvisação;
- ❖ Surgimento da polifonia rudimentar;
- ❖ *Organum* (paralelo, 1 voz sobre o canto gregoriano em 4ª ou 5ª)



O Renascimento do século XII



- ❖ Herrad de Landsberg (1130-1195)
(A filosofia com as sete artes liberais)
- ❖ Godric of Finchale (First English Songs)
- ❖ Walther Von der Vogelweide (Palästinalied – Canções de Cruzadas)
- ❖ Snorri Sturluson (Herr Mannelig)
- ❖ Monges Goliardos (Codex Buranus)



Do Canto gregoriano à Polifonia do Séc. XI ao XIII

Ars Antiqua

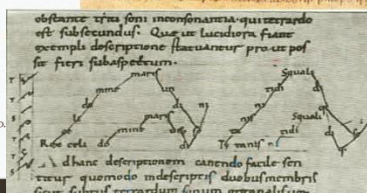
- ❖ Evolução do *Organum* (paralelo modificado);
- ❖ Escola de Notre Dame
- ❖ Léonin (1150 – 1201)
- ❖ Pérotin (1160 - 1230)



Ars Antiqua (séc. XI a séc. XIII)

- ❖ Principalmente na França;
- ❖ Sacra, polifônica (rudimentar);
- ❖ *Discantus* (movimentos contrários, normalmente nota contra nota "3")
- ❖ *Motete* (3 ou + vozes; tenor no pedal)

*Motete escrito no sistema notacional disido.



Afonso X de Leão e Castela (1221 – 1284)

- ❖ Rei sábio, pacífico;
- ❖ Das artes, astronomia, jogos;



A Lírica Trovadoresca e a Prosa Medieval



Cantigas de Santa Maria



* Conjunto de 427 canções compiladas pelo Rei Afonso X;

* Cantigas de amor, amigo, escárnio e maldizer, louvor;

* Lírica Galego-Portuguesa;



Cantigas de Santa Maria



Codex Manesse (Manuscrito de Paris)

Compilação e Ilustração 1310 - 1340

❖ Coletânea de 426 poesias líricas em alemão arcaico de c. 140 *minnesänger*;

❖ Família Manesse, Zurique;



El Libre Vermell de Montserrat

(c. 1399)



❖ cancionero anônimo do século XIV em adoração à Virgem;

❖ um dos registros mais bem preservados da música do século XIV;



Ars Nova (séc. XIII e XIV)

- ❖ Principalmente França e Itália;
- ❖ Predominantemente profana;
- ❖ Philippe de Vitry (1291 — 1361);
- ❖ Guilherme de Machaut (1300 - 1377)
- ❖ Francesco Landini (1325 - 1397);

* Página do manuscrito iluminado do *Romanes de Fauvel*, c. 1318, possivelmente a mais antiga fonte de música Ars nova. *Biblioteca Nacional da França, Paris*.^[1]

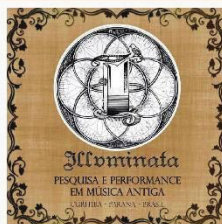


Bibliografia

- ❖ FILHO, J. S.. *Filosofia da Música em Boécio: a Música como Amor*. Revista Discurso. N. 37. São Paulo: USP Revistas, 2007.
- ❖ HASKINS, Charles H. *The Renaissance Of The Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.
- ❖ JUNIOR, Hilário. *A Idade Média: Nascimento Do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

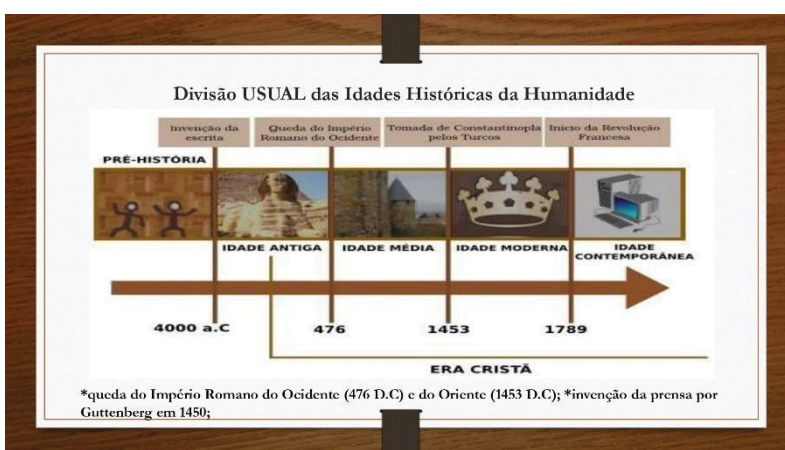
Illyminata

Grupo de Pesquisa e Performance em Música Antiga



1. Alle Psalite Cum Luya (*Codex Montpellier, anônimo, ca. XIII/XIV*)
2. Yggdrasil/Herr Mannelig (*Balada Sueca, Snorri Sturluson, ca. X*)
3. Palästinalied (*Kleine Heidelberger Liederhandschrift, Walther von der Vogelweide, ca. XIII*)
4. Mirie It Is While Summer Ilast (*First English Songs, Godric of Finchale, ca. XI/XII*)
5. Je Vivroie Liement (Guillaume de Machaut, séc. XIV)
6. Saltarello la Regina (*Add MS 29987, anônimo, ca. XIV/XV*)
7. Csm 10 - Rosa das Rosas (*Afonso X, ca. XIII*)
8. Troppo Perde Il Tempo (*Laudario di Cortona, Jacopone da Todi, ca. XIII*)
9. Ich Was Ein Chint (*Codex Buranus, Monge Goliardos, ca. XI/XIII*)
10. In Taberna (*Codex Buranus, Monge Goliardos, ca. XI/XIII*)
11. Ecco la primavera (*Balada, Francesco Landini, séc. XIV*)

ANEXO 3 – SLIDES DA AULA “HISTÓRIA DA MÚSICA RENASCENTISTA”



O Movimento Filosófico Renascentista

(meados séc. XIII – final séc. XVII)

❖ O termo foi registrado pela primeira vez por **Giorgio Vasari** já no século XVI, mas as noções de Renascimento como hoje o entenderam surgiram a partir da publicação do livro de **Jacob Burckhardt** *A cultura do Renascimento na Itália* (1867), onde ele definia o período como uma época de "descoberta do mundo e do homem." O Renascimento cultural manifestou-se primeiro na região italiana da Toscana, tendo como principais centros as cidades de Florença e Siena, de onde se difundiu para o resto da península Itálica e depois para praticamente todos os países da Europa Ocidental, impulsionado pelo desenvolvimento da imprensa por **Johannes Gutenberg**.

O Humanismo



Jodocus Hondius,
gravador e cartógrafo flamengo (1563 – 1612)

A Fase Transicional Ars Nova (séc. XIII e XIV)

- ❖ Nome dado ao movimento que aderiu a um novo método de notação musical "*ars nova notandi*" (nova técnica de notação) no século XIV, especialmente na França e Itália.
- ❖ Em contraponto, o método de notação e as composições precedentes passaram a ser chamadas "*Ars Antiqua*" (arte antiga).
- ❖ Principais distinções: rítmica, harmônica e temática, com ênfase na música profana (ou não sacra).
- ❖ Moteto: composição polifônica sobre um *cantus firmus* (canto fixo, base), com sobreposição textual.
- ❖ Madrigal: composição polifônica vocal feita a partir de um texto poético.



Detalhe do Codex Squarceluppi

Phillipe De Vitry (1291 – 1361)

❖ Bispo de Meux, foi um compositor, matemático, diplomata, militar, musicólogo, filósofo e poeta francês. Foi um pioneiro da *Ars nova* e uma das figuras de proa da música europeia da Idade Média;

❖ Seu trabalho foi um dos principais fios condutores para a publicação do livro *Ars Nova*, de Guillaume de Machaut.



In Arboris/Tuba Sacre Fidei/Virgo Sum Phillipe De Vitry



Guillaum de Machaut (1300 - 1377)

Ars Nova Francesa



Poète et compositeur français (Machaut, Champagne, 1300-1377)

❖ Sua grande ênfase na dignidade e valor do indivíduo, suas preocupações pedagógicas e seu interesse na boa formação ética, intelectual e técnica dos artistas, que os capacitassem a se tornar modelos e líderes para a sociedade, estabelecendo no mundo a harmonia divina através da arte, o tornam um proto-humanista.

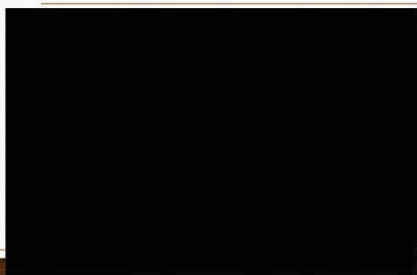
❖ Compôs missas, canções, virelais e motetos a duas e mais vozes.



Guillaume de Machaut em uma miniatura francesa do século XIV, uma cena alegórica na qual a Natureza oferece a Machaut três de seus filhos: o Senso (Razão), a Retórica e a Música.

Kyrie Missa De Notre Dame

Guillaum de Machaut



Kyrie da Missa de Notre Dame.

Francesco Landini (1325 - 1397)

Ars Nova Italiana

- ❖ É conhecida por sua progressão tonal e partes bem definidas;
- ❖ Alguns motetos presentes no Codex Squarcialupi são atribuídos a ele;
- ❖ Neste manuscrito, 154 canções são seguramente de sua autoria;
- ❖ Deu nome a cadência Landini, que é uma variação na progressão harmônica onde a sexta é instável (geralmente maior) e expande para uma oitava estável;



Ilustração do Codex Squarcialupi: Landini tocando um organetto.

Non Avrà Ma Pietà

Francesco Landini



Codex Squarcialupi, 14/15th century (I-F Med. Pal. 87)



Aspectos Gerais da Música Renascentista

- ❖ Enorme interesse em temáticas seculares;
- ❖ Maior atenção à harmonia musical;
- ❖ Polifonia homofônica;
- ❖ Tessitura musical "tramada" (em malha), com o elemento chave nesse tipo de tessitura. Valorização da imitação, ou seja, a introdução de um trecho melódico, que imediatamente depois será repetido ou copiado por outra voz;
- ❖ PRINCIPAIS COMPOSITORES:
- ❖ Josquin des Prés 1440 - 1521
- ❖ Palestrina 1525 - 1594



Kyrie (Misa Pange Lingua) Josquin des Prés (1440 – 1521)

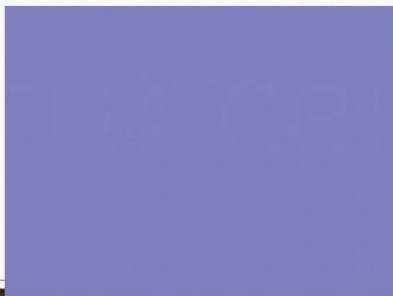
Kyrie eleison



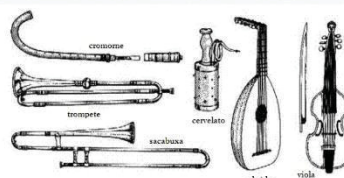
Kyrie da Missa de Beata Virgine. (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 45, ff. 1v-2r)

Sicut cervus

Palestrina 1525 - 1594



Aspectos Gerais da Música Renascentista



- ❖ Antes do século XVI os instrumentos eram utilizados somente para acompanhar o canto. Contudo, durante o século XVI, os compositores se interessaram cada vez mais em escrever músicas somente para instrumentos. Os instrumentos utilizados na música renascentista são praticamente os mesmos da idade média, além das flautas, alaúdes e violas, os instrumentos de teclados começaram a ganhar popularidade, que podia ser um pequeno órgão, um clavicórdio ou um virginal, para o qual a maioria dos compositores ingleses escreveu peças. (*madrigais elisabetanos*)

ANEXO 4 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA MOSTRA DE MÚSICA ANTIGA

ROTEIRO PARA SISTEMATIZAÇÃO DAS OFICINAS – CAIXA CULTURAL

<p>Oficina (nome da atividade):</p> <p>Mostra de Música Antiga da Caixa Cultural</p>
<p>Tipo (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>(x)Oficina para o Público em Geral</p> <p>(x)Oficina para Público Especializado</p> <p>(x)Oficina Diária</p>
<p>Tipo de Público (especificar qual público se pretende atender com esta ação – faixa etária, especificações curriculares, etc.):</p> <p>Apreciadores de Música Erudita, especialmente Música Antiga (Medieval, Renascença, Barroco) e/ou Folk Music; Appreciadores, curiosos, amadores em música geral (popular, contemporânea, etc).</p>
<p>Quantidade de Público (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>Abertura: Lotação do teatro da Caixa Cultural – por ordem de chegada;</p> <p>Música Viva: 30 pessoas por dia de atividade – por via de inscrição antecipada;</p> <p>Final de Semana da Mostra (sábado e domingo de apresentações): 50 pessoas em média, a depender da alocação de público no saguão de entrada da Caixa Cultural – por ordem de chegada;</p>
<p>Forma e período de inscrição (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>Via email, conforme orientação da Caixa Cultural</p>
<p>Data e horário da oficina (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>04 de dezembro de 2017, das 18h30 às 22h;</p> <p>05 à 08 de dezembro de 2017, das 19h às 22h;</p> <p>09 de dezembro de 2017, das 15h às 18h00;</p> <p>10 de dezembro, das 15h às 17h00.</p> <p>- 04/12: Programação de Abertura</p> <p>- 05/12 a 08/12 – MUSICA VIVA - “Conversas Curiosas” com Flávio Stein;</p> <p>- 09/12 e 10/12 - Apresentações Musicais de Grupos Medievais, Renascentistas e Barrocos;</p>

FLÁVIO STEIN (Literatura, Teatro, Música – “Conversas Curiosas”)

2009 – 2011 Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná com a dissertação: Ler e vocalizar o texto literário: processos de mediação de leitura 2008 Assiste ao I Colóquio “Literatura e(m) Mídias: Trânsitos e Transações” promovido pelo Grupo de Pesquisa “Literatura, Cultura, Linguagem: trânsitos” do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná 2007 Integra o Comitê Científico do I Seminário de Estudos Interartes da UFPR 2006 – 2007 Assiste às Jornadas de Estudos da Tradução I e II realizadas pela Universidade Federal do Paraná. 2005 – 2008 Curso de Letras Português / Alemão, Bacharelado em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná. 1991 – 1992 Estágio no Theater an den Ruhr - Mülheim / Alemanha, acompanhando as 12 peças teatrais do repertório da cia 1990 – 1993 Curso de Produção Teatral e Operística no Musiktheater im Revier – Gelsenkirchen / Alemanha 1990 Curso Teatro Contemporâneo Alemão no Theater an den Ruhr – Mülheim / Alemanha 1976 – 1981 Curso Técnico em Música no Conservatório Musical “Brooklyn Paulista”, São Paulo. Como Professor em oficinas específicas dedicadas à leitura e a vocalização de textos: 2016 Oficina A Voz Mediadora: sobre a vocalização do texto literário no Palacete Wolf e no Sesc Paranaguá 2015 Oficina de Mediação de Leitura dentro do projeto “Leitura Coletiva: Diálogos Memorativos” realizado pela Regional Boa Vista. 2015 Laboratório Clube de Leitura, Editora Nossa Cultura. 2014 – 2015

Laboratório: O sentido da leitura: uma investigação coletiva sobre o ato de ler junto ao edital

Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2013 – 2014 Laboratório: Entre a escrita e a voz: espaços de leitura e mediação junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2012 Laboratório: Galáxias Literárias: Leitura da Literatura, Literatura de Leitura junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2010 - 2011 Laboratório Leitura: conhecimento e vida. Da literatura como mediação junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2009 - 2010 Laboratório Leitura Viva, junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2009 Oficina “Poética da Voz” na Escola do Ator Cômico, Curitiba, junto ao projeto Brasis: Leituras Plurais da Caixa Cultural 2006 Oficina “Poética da Voz” na FAP – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba 2005 Curso “A Voz da Leitura” no Solar do Rosário, Curitiba 2001 - 2002 Oficinas “Poética da Voz” e “Dramaturgia Sonora” no ACTAtelier de Criação Teatral, Curitiba/PR 2001 Oficinas “Poética da Voz” e “Dramaturgia Sonora” no Centro Cultural Amácio Mazzaropi, São Paulo/SP, no projeto Artistas Residentes junto ao Grupo Tempo /SP Como Professor: 2008 Curso “Poética do Tempo” no 22º Festival Universitário de Teatro de Blumenau 2007 Curso “Poéticas Híbridas, Criações Mestiças” no 21º Festival Universitário de Teatro de Blumenau 2005 Curso “Homo Poeticus: um exercício transdisciplinar” como módulo do Curso de Pós-Graduação “Corpo Contemporâneo” na FAP – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba 2002 Oficina “Dramaturgia Sonora” no 12º Festival de Inverno da UFPR, Antonina/PR 1998 Professor no Curso de Cinema da Academia Artes Cinematográficas / ArtCine 1991

Oficina “Música e Teatro” no V Festival Universitário de Teatro em Blumenau/SC 1987 - 1989 Professor no Curso Superior de Artes Cênicas do Teatro Guaíra e da Pontifícia Universidade Católica (PUC) como Leitor e/ou Diretor de Leituras Públicas: 2013 – 2016 criador e leitor do programa diário da Rádio Lúmen – Leitura Viva – através do qual apresenta diariamente obras literárias em prosa 2012 juntamente com Walter Lima Torres Neto do projeto de leituras públicas “Leitura Cênica: minha pátria é minha língua, a voz de expressão lusófona”. Projeto vencedor de edital junto ao CNPq. 2011 entre Mundos: mundo da leitura, leitura do mundo: Yasunari Kawabata & W.G. Sebald – leitura pública 2010 XX Narrativas do Século XX: Fernando Pessoa & Paul Auster - leitura pública 2010 XX Narrativas do Século XX: Jorge Luis Borges & J.M. Coetzee - leitura pública 2010 XX Narrativas do Século XX: Thomas Bernhard & Gonçalo Tavares - leitura pública 2009 Brasis Leituras Plurais: João Guimarães Rosa & João Cabral de Melo Neto - leitura pública 2009 Homenaje a João Cabral de Melo Neto en España, evento realizado pela Fundação Cultural Hispano-Brasileira (FCHB) nas seguintes cidades: Madri, Barcelona, Sevilha e Salamanca. Como Mediador em eventos literários e como Mediador de Leitura: 2013 – 2016 Mediador em diversos eventos literários, como: Litercultura, Semana Literária do Sesc, Escritor na Biblioteca, FLIM entre outros, coordenando mesas com os escritores: Milton Hatoum, Michel Laub, Gonçalo Tavares, Tatiana Salem Levy, Altair Martins, Marcelo Moutinho, Luciana Hidalgo, Mariana Ianelli, Caetano Galindo, Juliana Frank, etc. 2013 Como mediador de leitura com o projeto Mapa Mundi: a literatura como exploração para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba. 2012 Como mediador de leitura com o projeto Leituras do cotidiano: alteridade em terras de língua portuguesa para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba. 2011 Como mediador de leitura juntamente com o escritor José Castello no projeto Extremos: círculo de leitura de ficções radicais promovido pela Biblioteca Pública do Paraná. 2011 Como mediador de leitura com o projeto Conto contos ponto: leituras breves para ler o mundo para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba. 2010 Como mediador de leitura com o projeto Laborintus: a leitura de cada um para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2008 Mediação no projeto Nova Cartografia da coordenação de Literatura da Fundação Cultural de Curitiba, para o encontro entre as escritoras Maria Esther Maciel e Assionara Souza. 2008 Mediação no projeto Paiol Literário promovido pelo Jornal Rascunho e a Fundação Cultural de Curitiba, no encontro com a escritora Marina Colasanti. 2008 Mediação na mesa de debates sobre a obra Prova Contrária de Fernando Bonassi, com o autor, o escritor Paulo Venturelli, o diretor teatral Walter Lima Torres e a Profª Drª Susanne Hartwig. 2007 Participa da mesa-redonda “Criação” no I Seminário de Estudos Interrates da UFPR juntamente com o compositor Rodolfo Coelho de Souza (USP) e o artista plástico Geraldo Leão (UFPR). 2007 Mediação nas mesas de debates dentro da programação da Curitiba Literária - Feira promovida pela Fundação Cultural de Curitiba, para o encontro entre os escritores: Sérgio Rodrigues e André Cardoso; e os editores: Júlio Silveira e Luiz Fernando Emediato sobre os temas: “Literatura On Line” e “Mercado Editorial” respectivamente. 2007 Mediação na mesa de debates “Literatura e Perplexidade” entre os escritores Ítalo Moriconi, Glauco Mattoso e Bernardo Ajzenberg no Colóquio Itaú Rumos Literatura em Curitiba. Co-idealizador e co-editor do tablóide

“Cais” publicado pela Residência Cultural Porto Rebouças. Co-idealizador e co-editor da revista-programa “Pollen: mondo paper”. Diretor Artístico e Produtor do CD duplo “Festivais de Música Antiga e Tradição Oral”. Artigo para a revista Teatro Transcende sobre “a voz no teatro”. Disco gravado: As Cruzadas / música vocal e instrumental dos séculos XIII e XIV produzido pela Fundação Cultural de Curitiba. Como diretor teatral: A Queda de Albert Camus com Mauro Zanatta * Ator Cômico Produções Esperando Godot de Samuel Beckett * O CIRCULO – núcleo teatral & Ator Cômico Produções Ditado no Escuro * Produção Marila e movimento Confissões de um Rádio música e poesia brasileira da década de 30 * Produção Santilli Empreendimentos Dançando sobre o vulcão de P. C. Marivaux * Produção Zétola Atelier de Artes Crianças do Paraíso baseado em Marcel Carné e Jacques Prevert * Produção Grupo Resistência de Teatro Um Sol Maior - Espetáculo de poesia e música, sobre a obra da poetisa Alice Ruiz Alphonsus de Guimaraens, o poeta da lua - Espetáculo de poesia e música, baseado na obra do poeta mineiro Sallinger de Bernard-Marie Koltès * Produção Grupo Resistência de Teatro O Perseguidor baseado em conto de Júlio Cortázar * Produção do Extempore Atelier Teatral Koltès - Ciclo de Leituras Dramáticas * Produção Grupo Resistência de Teatro Barca di Venezia per Padova Commedia Harmônica * baseado na tradição de Commedia dell’Arte. Produção do Teatro de Comédia do Paraná (TCP) do Centro Cultural Teatro Guaíra e da Extempore Assessoria de Arte 2015 (dezembro). Apresentação do programa Brasis: Leituras Plurais como Leitor dentro da programação do EMIL, 1º Encontro Mundial da Invenção Literária organizado pela Academia Paulista de Letras 2016 Curador do projeto “A Poética da Docência no Brasil: reflexões sobre a formação do sujeito formador” promovido pela Associação Grão Saber. Cursos, palestras e vivências com educadores de todo o país.

LETÍCIA BURTET (*Coordenação Geral Ilvminata*)

Professora e coordenadora da disciplina de língua inglesa para Educação Infantil, bacharelada em Filosofia e pesquisadora livre em Música Antiga, iniciou seus estudos de canto em 2011, com a professora Michele Coelho, e desde então participa anualmente da

Oficina de Música de Curitiba, tendo realizado a “9ª Sinfonia” de Beethoven (2012), “BWV 131” sob regência de Juan Manuel Quintana (2013), “Domine ad Adjuvandum Me” de Vivaldi com o professor Jeffrey Skidmore (ING). Teve a oportunidade de aprimorar seus estudos de canto com as professoras Daniele Oliveira, Luciana Melamed e Maria Cristina Kiehr (ARG). Também participou do Concerto de Natal da Universidade Positivo 2012 e em 2013, cantou como coralista e solista o “Gloria” de Vivaldi, junto a Orquestra e Coro da UTFPR, com o qual realizou concertos com a Camerata Antiqua de Curitiba, sob a regência de Keith Mccutchen (EUA), Andrew Clark (EUA) e Mara Campos.

Na área operística, atuou nas montagens de “A Vovozinha” de Benedito Nicolau dos Santos e “Orfeo Dolente” de Domenico Belli. Participa regularmente do movimento coral em Curitiba, sendo membro do Grupo de Pesquisa e Performance em Música Antiga Ilvminata, sob direção artística de Daniele Oliveira. Atualmente é orientada pelo professor Thiago Montero.

DANIELE OLIVEIRA (*Direção Musical Illvminata*)

Iniciou seus estudos em sua cidade natal, Campo Grande (MS) com Clarice Maciel. Participou de festivais e masterclasses com Neyde Thomas, Enza Ferrari, Carlo Colombara, Eiko Senda e Maria Cristina Kiehr. Estudou Licenciatura em Música na UFMS e Bacharelado em Canto na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com a professora Denise Sartori.

Atuou nas montagens cênicas de “The Mikado” de Gilbert & Sullivan, “The Old Maid and The Thief” de Menotti e “Suor Angelica” e “Gianni Schicchi” de Puccini, “King Arthur” de Purcell,

“Orfeo Dolente” de D. Belli e “Die Schöne und Getreue Ariadne” de J. Conradi.

É membro da Camerata Antiqua de Curitiba, e como solista à frente do grupo destacam-se o “Requiem” de Bruckner com regência de Charles Roussin, “Stabat Mater” de Haydn com

Alessandro Sangiorgi, “Nelson Mass” de Haydn e cantatas de Bach com Luis Otávio Santos, “Dixit Dominus” de Handel com Juan Manuel Quintana, “Salmi Concertati” de Bassani com

Martin Gester e “Requiem” de Jomelli com Peter Van Heyghen.

Paralelo ao canto, desenvolve atividades de pesquisa e performance em música antiga com o “ILLVMINATA”, grupo artístico livre, o qual dirige musicalmente.

Objetivo da oficina (*apontar o que se pretende realizar com esta atividade*):

Proporcionar ao público (desde o mais leigo e curioso até o estudante e/ou apreciador de Música Antiga) inscrito contato teórico (descontraído) e prático com o universo da Música Medieval, Renascentista e Barroca, passando pelo contexto histórico cultural dos períodos, pela análise dos pontos de apreciação musical deste tipo de repertório e contemplando a união das artes liberais naquele universo musical. Pretende-se com esta Mostra trazer ao público da Caixa Cultural e do Programa Cultural Gente Arteira a possibilidade de presenciar o modo como as artes liberais se encontravam através da música em espetáculos culturais que animaram povos e cortes desde a Grécia Antiga. Nas apresentações musicais, objetiva-se apresentar um panorama do que se aceita por Música Antiga na atualidade, com grupos de repertório medieval, renascentista e barroco.

Recursos necessários (*relacionar materiais que serão utilizados – quantidade e detalhes técnicos –, utilização de equipamentos eletrônicos e infraestrutura do espaço onde a ação será aplicada – bancos, mesas, etc.*):

Bancos e almofadas;

Data show;

Computador PC com leitor de CD e DVD

Água;

Café;

Cadeiras;

Estantes;

Impressões/ Xerox de textos para leitura;

CD Player;

Quadro Negro ou Flip chart;

Projetor (teatro);

Mesa de som e amplificação para microfonação da parte de conversa (teatro);

Metodologia de aplicação *(é imprescindível que seja relacionada a maneira como a oficina será aplicada, mencionando o roteiro de apresentação dos conteúdos – tempo utilizado para cada etapa da atividade e formas de aplicação - especificação de conteúdos práticos e teóricos, descrição de dinâmicas, possíveis intervalos para descanso, etc.):*

04/12 – segunda-feira - **ABERTURA** (teatro da Caixa)

18h30 - Inserção **JORNADA ANCESTRAL** (Foyer para o palco do teatro)

19h00 - **Concerto Pocket Ottava Bassa** (Direção: Alexandre Mousquer)

19h30 - Roda de Conversa **MUSICA ANTIGA** (Flávio Stein e convidados);

20h30 - **Música Barroca Curitiba** com o concerto “**Tafelmusik: cantatas, trios e quartetos germânicos**” (Direção: Matheus Prust);

21h30 - Inserção **JORNADA ANCESTRAL** para despedida do público (do palco do teatro para o foyer)

05/12 a 08/12 – terça a sexta-feira – **MUSICA VIVA** (sala de oficinas)

19h às 22h - “**Conversas Curiosas**”, com **Flávio Stein** (2 por dia conforme sistematização individual);

09/12 - sábado (foyer – saguão de entrada da Caixa)

15h – Prelúdio Concerto Renascença;

15h30 – **Jubals Conjunto de Flautas** com o concerto “**Danças Renascentistas de Claude Gervaise**” (Direção: Gabriela Rogalsky);

16h30 – Prelúdio Concerto Barroco;

17h00 – **Ensemble Monteverdi** com o concerto “**Homenagem aos 450 Anos do Nascimento do Pai do Barroco**” (Direção: Daniele Oliveira);

10/12 – domingo (foyer – saguão de entrada da Caixa)

15h00 às 17h - **Concerto de encerramento** da 1ª Mostra de Música Antiga da Caixa Cultural

– **ILLVMINATA** (Direção: Daniele Oliveira)

Conteúdos/Habilidades Trabalhados *(relacionar os conteúdos que são abordados e praticados na atividade):*

Musicalidade e expressividade;

Aspectos histórico-filosóficos desde a antiguidade clássica até os tempos atuais em paralelo à produção artística dos diferentes períodos – com ênfase na música medieval, renascentista e barroca;

Apreciação Musical;

Formação de Plateia;

Multidisciplinariedade (relacionar assuntos que sejam relacionados com os conteúdos abordados na atividade):

História;
 História Medieval;
 História da Música;
 Música;
 Filosofia;
 Cultura e Sociedade;
 Literatura Medieval;
 Musicologia;
 Formação de Plateia;

Referências (relacionar referências bibliográficas, teóricas, digitais, ou de outros meios utilizadas para elaborar e organizar o conteúdo da atividade):

Crowfoot, Elisabeth, Frances Pritchard, And Kay Staniland. *Textiles And Clothing, C.1150- C.1450*. Woodbridge, Suffolk, UK Rochester, NY: Boydell, 2006
 Elliott, Lynne. *Clothing In The Middle Ages*. New York: Crabtree Pub. Co, 2004.
 Netherton, Robin, Gale R. Crocker, And Monica L. Wright. *Medieval Clothing And Textiles*. Suffolk, England Rochester, New York: The Boydell Press, 2015
 Netherton, Robin, And Gale R. Crocker. *Medieval Clothing And Textiles*. Suffolk, England Rochester, New York: The Boydell Press, 2016
 Norris, Herbert. *Medieval Costume And Fashion*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 1999.
 Scott, Margaret. *Medieval Clothing And Costumes : Displaying Wealth And Class In Medieval Times*. New York: Rosen Pub. Group, 2004

Alfonso X El Sabio. Cueto, L.A.D,Ribera, J., & Real Academia Española (1889). *Cantigas De Santa Maria*, Madrid, 1990.
 DART, Thurston. *Interpretação Da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
 GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Capítulos De História: O Trabalho Com Fontes – Curitiba*: Aymarã Educação, 2012.
 FERREIRA. Manuel Pedro. A MÚSICA NO CÓDICE RICO: FORMAS E NOTACÃO. In. COLECCIÓN SCRIPTORIUM - MADRID 2011 Alfonso X El Sabio 1221-1284 *Las Cantigas De Santa María Vol. II* Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca Del Monasterio De San Lorenzo De El Escorial Madrid 2011;
 FERREIRA. Manuel Pedro. Versão Portuguesa Do Artigo “Medieval Music In Portugal Within Its Interdisciplinary Context (1940 - 2010) ”, In José Mattoso (Dir.), *The Historiography Of Medieval Portugal* (C. 1950-2010), Lisboa: Instituto De Estudos Medievais, 2011, Pp. 111-29.

- O Estudo Da Música Medieval Em Portugal No Seu Contexto Interdisciplinar (1940-2010). HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso Dos Sons: Caminhos Para Uma Nova Compreensão Musical*. 1982. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- HUIZINGA, Johan, 1872-1945. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento Da Cultura* / Johan Huizinga: [Tradução João Paulo Monteiro]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – 6. Ed.
(Estudos/Dirigida Por J. Guinsburg).
- PARKINSON S. *Alfonso X, The Learned. Cantigas De Santa Maria. An Anthology*. MHRA Critical Texts, 40, London: MHRA, 2015.
- SOKOLOWSKI, Mateus. *Aspectos Da Cavalaria Nas Cantigas De Santa Maria De Afonso X (1252-1284)* / Dissertação (Mestrado Em História) – Setor De Ciências Humanas Da Universidade Federal Do Paraná. Orientadora: Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães – Curitiba, 2016.
- ZUMTHOR, Paul – A Letra E A Voz: A “Literatura” Medieval/ Paul Zumthor ; Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.
- MARTINEZ, Emanuel – Regência Coral: Princípios Básicos. Editora Dom Bosco, Curitiba. 2000;
- PINHO, Sílvia – Manual De Higiene Vocal Para Profissionais Da Voz. Pró Fono, Carapicuíba, SP, 1997;
- PINHO, Sílvia – Tópicos Em Voz – Ed. Guanabara Koogan, Rio De Janeiro, 2001;
- CHASIN, Ibaney – O Canto Dos Afetos: Um Dizer Humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004;
- DART, Thurston. Interpretação Da Música. São Paulo, Martins Fontes, 1990;
- BENNET, Roy – Uma Breve História Da Música. Rio De Janeiro, Zahar, 1989.
- Jubainville, H. D’Arbois De. *Os Druídas. Os Deuses Celtas Com Formas De Animais*. Traduzido Originalmente Do Francês Sob O Título *Les Druides Et Les Dilux Celtics A Form D’Animaux*, 2003;
- Launay, Oliver. *A Civilização Dos Celtas*: Editions Famot, Genebra, 1975;
- Cahill, Thomas. *Como Os Irlandeses Salvaram A Civilização*: Editora Objetiva, 2000;
- Mcquaid, Sarah. *The Irish DADGAD Guitar Book*: Published By Ossian Publications, London, UK, 1995;
- The Complete Works Of O’Carolan* : Published By Ossian Publications, Cork, Ireland, 1994;
- Nelson, Mark. *Mel Bay’S Complete Book Of Celtic Music For Appalachian Dulcimer* : Me Bay Publications, U.S.A, 1995.
- Revista História Viva . *CELTAS, A História Real De Um Povo Lendário* : Editora Duetto, Edição Especial Temática, Nº 11.
- Revista História Viva. *CELTAS* : Editora Duetto, Nº 07, Maio, 2004.
- Revista National Geographic Brasil. *Doces Bárbaros, A Magia Dos Celtas Reconquista A Europa* : Editora Abril, Março 2006, Nº 72.
- VILA, Xaime Estévez. *A gaita no eido da música*. Editorial Vigo. Auto-edición, 1987

CAROLAN, Turlough. *Complete collection of the much admired old Irish tunes : the original and genuine compositions of Carolan, the celebrated harper & composer (1670-1738) ; suitable for most instruments.* Cork, Ireland: Ossian Publications, 1984.

NEILL, Francis, & James. *O'Neill's music of Ireland : eighteen hundred and fifty melodies : airs, jigs, reels, hornpipes, long dances, marches, etc., many of which are now published for the first time.* Pacific, Mo: Mel Bay Publications, 1996.

FOXO, Xose Lois, *Os segredos da gaita.* - 6ª ed. corr. y aum. - Ourense: Escola Provincial de Gaitas, Excma. Diputación Provincial de Ourense, 2004.

ANEXO 5 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA OFICINA DE MÚSICA MEDIEVAL

ROTEIRO PARA SISTEMATIZAÇÃO DAS OFICINAS – CAIXA CULTURAL

<p>Oficina (nome da atividade):</p> <p>Oficina de Música Medieval da Caixa Cultural</p>
<p>Tipo (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>(x)Oficina para o Público em Geral</p> <p>()Oficina para Público Especializado</p> <p>()Oficina Diária</p>
<p>Tipo de Público (especificar qual público se pretende atender com esta ação – faixa etária, especificações curriculares, etc.):</p> <p>Apreciadores de Música Antiga, Folk Music e gêneros afins, apreciadores de música em geral</p>
<p>Quantidade de Público (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>50 pessoas, divididas entre as oficinas de prática instrumental (20 vagas) e prática coral (30 vagas);</p> <p>50 pessoas para cada uma das rodas de conversa;</p> <p>50 pessoas para a Oficina de Customização de Vestimentas Medievais, sendo os participantes exclusivamente inscritos dos cursos de prática instrumental e prática vocal;</p>
<p>Forma e período de inscrição (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>Via email, conforme orientação da Caixa Cultural</p>
<p>Data e horário da oficina (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>De 19 de fevereiro de 2017 a 03 de março de 2017, das 18h15 às 22h;</p>

Oficineiro que aplicará a atividade (nome e breve currículo apontando principais atividades na área):

DANIELE OLIVEIRA (*direção musical, alaúde, percussão, voz*)

Iniciou seus estudos em sua cidade natal, Campo Grande (MS) com Clarice Maciel. Participou de festivais e masterclasses com Neyde Thomas, Enza Ferrari, Carlo Colombara, Eiko Senda e Maria Cristina Kiehr. Estudou Licenciatura em Música na UFMS e Bacharelado em Canto na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com a professora Denise Sartori.

Atuou nas montagens cênicas de “The Mikado” de Gilbert & Sullivan, “The Old Maid and The Thief” de Menotti e “Suor Angelica” e “Gianni Schicchi” de Puccini, “King Arthur” de Purcell, “Orfeo Dolente” de D. Belli e “Die Schöne und Getreue Ariadne” de J. Conradi.

É membro da Camerata Antiqua de Curitiba, e como solista à frente do grupo destacam-se o

“Requiem” de Bruckner com regência de Charles Roussin, “Stabat Mater” de Haydn com

Alessandro Sangiorgi, “Nelson Mass” de Haydn e cantatas de Bach com Luis Otávio Santos, “Dixit Dominus” de Handel com Juan Manuel Quintana, “Salmi Concertati” de Bassani com

Martin Gester e “Requiem” de Jomelli com Peter Van Heyghen.

Paralelo ao canto, desenvolve atividades de pesquisa e performance em música antiga com o “ILLVMINATA”, grupo artístico livre, o qual dirige.

LETÍCIA BURTET (*coordenação geral/ voz/ percussão*)

Professora e coordenadora da disciplina de língua inglesa para Educação Infantil, bacharelada em Filosofia e pesquisadora livre em Música Antiga, iniciou seus estudos de canto em 2011, com a professora Michele Coelho, e desde então participa anualmente da Oficina de Música de Curitiba, tendo realizado a “9ª Sinfonia” de Beethoven (2012), “BWV 131” sob regência de Juan Manuel Quintana (2013), “Domine ad Adjuvandum Me” de Vivaldi com o professor Jeffrey Skidmore (ING). Teve a oportunidade de aprimorar seus estudos de canto com as professoras Daniele Oliveira, Luciana Melamed e Maria Cristina Kiehr (ARG). Também participou do Concerto de Natal da Universidade Positivo 2012 e em 2013, cantou como coralista e solista o “Gloria” de Vivaldi, junto a Orquestra e Coro da UTFPR, com o qual realizou concertos com a Camerata Antiqua de Curitiba, sob a regência de Keith Mccutchen (EUA), Andrew Clark (EUA) e Mara Campos.

Na área operística, atuou nas montagens de “A Vovozinha” de Benedito Nicolau dos Santos e “Orfeo Dolente” de Domenico Belli. Participa regularmente do movimento coral em Curitiba, sendo membro do Grupo de Pesquisa e Performance em Música Antiga Illvminata, sob direção artística de Daniele Oliveira. Atualmente é orientada pelo professor Thiago Montero.

CARLOS SIMAS (*gaita de foles, harpas, flautas, alaúde, saltério de arco, kantele, percussão e canto*)

Musicólogo, multi-instrumentista e professor com mais de vinte anos de experiência, graduado em licenciatura em música pela faculdade E.M.B.A.P. (PR). Participou de vários cursos de aperfeiçoamento no Conservatório de M.P.B. de Curitiba Foi professor de violão da Pró-Arte de Itajaí , conservatórios em Blumenau e Balneário Camboriú(SC) e da Secretaria de Cultura de São José dos Pinhais(PR), apresentou-se no 1º Simpósio

Internacional de Cultura Céltica e Germânica em Florianópolis(SC) e no 3º Simpósio Internacional de Cultura Céltica e Germânica em São Luiz (Ma). Também participou de várias edições da Oficina de Música de Curitiba.

Participou da fundação e formação de diversos grupos de música céltica e world Music: Wahari, Alma Celta, Keltoi, Lunan, e Gaiteiros de Lume. É fundador e integrante da banda Clan Mac Norse, integrante do Grupo de Folclore português Alma Lusa e do ILLVMINATA. Um dos principais pesquisadores de música céltica e nórdica no Brasil. Os principais instrumentos que utiliza são violão folk, alaúde medieval, harpa, lyra anglo-saxônica, kantele, mountain dulcimer, gaita de fole, nyckelharpa e flautas.

MATEUS SOKOLOWSKI (*mestre em história medieval/hurdy-gurdy/bouzouki*)

Graduado em História pela UFPR, em 2016 concluiu sua dissertação de Mestrado na mesma instituição ao desenvolver uma pesquisa interdisciplinar de Música, História e Literatura. No mesmo ano iniciou sua carreira como professor universitário para o curso de História da

UNINTER. Professor de música desde 2006 já realizou inúmeras participações em shows de artistas locais, como um dos poucos músicos do país a tocar viola de roda. Em 2012 realizou concertos em Portugal, Espanha e Itália destacando-se por seu trabalho com música étnica. Como produtor realizou a curadoria e coordenação artística do Festival No Improviso Jazz &

Blues 2012/ 2013, trabalhou no Festival “Brinque” de Teatro Infantil com a Montenegro Produções Culturais e realizou inúmeras exposições como a “Sons do Brasil” na 14ª Feira de Gestão da FAE Centro Universitário. No ano de 2014 realizou a produção local do Concerto Gols Pela Vida em Prol do instituto Pelé Pequeno Príncipe, junto ao maestro Norton Morozowicz e também fundou a banda Mandala Folk, grupo no qual participa ativamente como músico. Em 2015 coordenou a produção do projeto “Encontros Musicais” que teve participação de Hamilton de Holanda e Yamandu Costa além de trabalhar no projeto Concertos Carmen Monarcha com grandes nomes da música brasileira.

JOSÉ BRAZIL (*mestre em musicologia/ especialista em design de figurinos/voz*)

Mestre em música pela UFPR, natural do Rio de Janeiro, iniciou-se nas artes como voluntário no Coral da UFRJ, e como integrante do Grupo de Teatro, os quais

eram mantidos pelo Departamento de Extensão e Cultura daquela instituição. Em 1986 mudou-se para o Paraná tornando-se integrante do Coral de Curitiba, coro comunitário que tinha proposta de trabalhos cênico-musicais. Nesta ocasião colaborou na elaboração de figurinos e uniformes para as apresentações deste grupo coral. Em 1992 iniciou sua carreira profissional como cantor do Coral Teatro Guaíra, participando de diversas óperas e obras sinfônicas. Em 1996 foi colaborador na produção de figurinos e uniformes para o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, o qual se apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e também em tournée pelos EUA, por ocasião da entrega do prêmio concedido pelo BID à Cidade de Curitiba. Em 2001 graduou-se Bacharel em Canto pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, realizando os primeiros trabalhos de produção e direção cênica. Trabalhou na criação de figurinos e adereços para a ópera *A Flauta Mágica* de W. A. Mozart, sob a orientação da renomada mestra Neyde Thomas. Neste ínterim, produziu diversos trajes de gala para solistas, indumentária, cenários de peças teatrais, musicais e óperas; Frequentou as classes de Encenação – Opera Studio, ministradas pelo diretor Carlos Harmuch, em diversas Oficinas de Música realizadas anualmente durante o verão na cidade de Curitiba. Também frequentou como ouvinte as aulas de encenação ministradas pelo Diretor da Escola de Ópera, Herr Meißlei, da Akademie für Ton Kunst em Darmstadt, Alemanha; onde teve oportunidade de conhecer as últimas técnicas de ensino no campo da ópera. Colaborador nas produções das óperas *Don Giovanni*, *O Barbeiro de Sevilha* e *Bastien & Bastienne*. Em julho de 2005 foi convidado para produzir e dirigir os trabalhos cênicos do curso de Ópera Studio do V Festival de Inverno de Petrópolis – RJ. Em 2006 dirigiu a ópera *A Flauta Mágica* de W. A. Mozart, na cidade de Cuiabá - MT. Em 2009 dirigiu a ópera *Così fan Tutte*, e 2010, *O Empresário*, ambas de W. A. Mozart, apresentadas dentro do projeto Ópera Ilustrada, apoiado pela Fundação Cultural de Curitiba. Entre os anos de 2002 e 2010 foi Professor do Conservatório Dramático Musical da Cidade de Ponta Grossa. José Brazil atualmente é integrante do Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, grupo com o qual, também, já realizou e dirigiu alguns trabalhos cênicos, entre eles *A Cantiga Brasileira*, apresentado na III International Chorbiennale 2013, em Aachen, Alemanha.

LUIS FITZPATRICK (*gaitas, hurdy-gurdy*)

Licenciado em Música pela Universidade do Chile e tendo diversos cursos de diferentes instrumentos em currículo, Luis Fitzpatrick, já realizou inúmeros feitos dentro da música folclórica, celta e medieval na América do Sul e Europa. Como membro do Grupo Napalé (Musica Nueva Canción Chilena), tem 2 Cds Gravados e múltiplos concertos no Chile e uma turnê internacional pela Europa, que contemplou Alemanha, Suécia, Dinamarca e Rússia. Foi também integrante do Grupo Antara (Música Latino-americana e do mundo), tendo 2 Cds Gravados, múltiplos concertos no Brasil e uma Turnê pela Espanha em 2005 com apresentações em Vigo (Galícia) e Sevilla (Andaluzia). É integrante fundador do grupo folclórico Grupo Gaiteros de Lume (Musica dos Países de Influência Céltica). Realizou diversas participações na Oficina de Música de Curitiba e concertos em Curitiba e quase todas as cidades do Paraná e Santa Catarina, além de algumas de São Paulo. Participação como Gaitero do Festival “La Notte delle Lunghe Pive” Festival internacional de Gaitas em Bergamo, Itália (Como Gaitero); Fez parte do Concerto no marco da Oficina de Música no Teatro da Reitoria com Gaiteros de Lume e a Orquestra de Camara Scar de Jaraguá do Sul

–SC. Possui 01 Cd gravado e 02 Video Clips com Gaiteiros de Lume e realiza periodicamente concertos no FitzPatrick's Irish Pub em Curitiba com Gaiteiros de Lume.

ÂNGELA DEEKE SASSE (*flautas*)

Natural de Blumenau, formou-se no curso de Licenciatura em Música e em Bacharelado em Flauta doce na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde concluiu também a pós graduação em Música de Câmera. Participou de vários grupos, dentre eles: Boca de Forno (Coral Cênico), Terra Papagalis (Banda Renascentista), Extempore (Conjunto de Flauta Doce), Terra Canora (Conjunto de Música Antiga) e Quadrante Sonoro (Quarteto de Flauta doce). Ministrou cursos de flauta doce no Conservatório de MPB de Curitiba de 1994 a 2005. Nesta mesma instituição coordenou a Fonoteca. Atuou como professora de flauta doce e musicalização em Festivais de música nas cidades de Palmas (TO), Cornélio Procopio (PR), Cascavel (PR), Curitiba (PR), Rondon (PR), Joinville (SC) e Jaraguá do Sul (SC). Atualmente é professora de música na Universidade Estadual do Paraná / Campus 1 - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Dirige e integra o Conjunto livre de Flauta doce da Embap - *Ressonâncias*, desde 2007. Integrou a equipe de professores coordenadores do PIBID - PUCPR - Subprojeto de Música, dos editais de 2012 e 2013. É membro do grupo de pesquisa da UFPR, PROFCEM, coordenado pelas professoras Rosane Cardoso de Araújo e Valéria Lüders, desde março de 2013. Foi aprovada como proponente do Edital de 2011 de Lei do mecenato, da Fundação Cultural de Curitiba, com o Projeto de espetáculo musical: "Doce Flauta Doce", desenvolvido em Escolas Municipais de Curitiba, no ano 2013. Mestre em 2016 pelo Programa de Pós-graduação em Música da UFPR, sob a orientação do Prof. Guilherme Romanelli.

THOMAS JUCKSH (*viola da gamba*)

Nascido em Curitiba, iniciou seu estudo de violoncelo com Nelly Péricas. Na EMBAP estudou com Zygmundt Kubala. Além de estudar por vários anos com Maria Alice Brandão, freqüentou festivais de música, onde teve contato com renomados violoncelistas, como Watson Clis, David Chew, Antonio Del Claro, Antonio Menezes e Jed Barahal. Estudou violoncelo barroco com Gaetano Nasilo e Phoebe Carrai. Atuou em diversas formações camerísticas e também junto a artistas populares como Cezar Camargo Mariano, Zimbo Trio, Egberto Gismonti, Leila Pinheiro e Paulinho Nogueira. Estreou no Brasil o Concerto para Violoncelo de Jaime Zenamon. Atualmente integra a Orquestra de Câmara de Blumenau, com quem gravou diversos CDs, e a Orquestra da PUC/PR. Atualmente integra a Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba (Camerata Antiqua de Curitiba) e desenvolve seus estudos junto ao Illvminata.

Objetivo da oficina *(apontar o que se pretende realizar com esta atividade):*

Proporcionar ao público inscrito contato teórico e prático com o universo da Música Medieval, passando pelo contexto histórico cultural do período, pela teoria e prática instrumental e vocal, processo de composição de vestimentas e prática de execução de Música Medieval em conjunto.

Recursos necessários *(relacionar materiais que serão utilizados – quantidade e detalhes técnicos –, utilização de equipamentos eletrônicos e infraestrutura do espaço onde a ação será aplicada – bancos, mesas, etc.):*

Bancos e almofadas;
Data show;
Água;
Café;
Cadeiras;
Estantes;
Impressões/ Xerox

Conteúdos/Habilidades Trabalhados *(relacionar os conteúdos que são abordados e praticados na atividade):*

Noções básicas de fisiologia, técnica e aquecimento vocal;
Noções básicas de percepção, afinação, ritmo e solfejo;
Pronúncia de diferentes idiomas;
Coordenação motora e concentração;
Musicalidade e expressividade;
Noções básicas de técnica de ensaio e leitura à primeira vista em conjunto;
Conhecimento de aspectos históricos da Europa;
Prática musical de conjunto;
Apreciação Musical;
Formação de Plateia;
Cortes básicos para customização medieval;
Materiais para customização medieval;
Prática de customização medieval;

Multidisciplinariedade *(relacionar assuntos que sejam relacionados com os conteúdos abordados na atividade):*

História;
História Medieval;
História da Música;
Música;
Filosofia;
Cultura e Sociedade;
Literatura Medieval;
Musicologia;
Formação de Plateia;
Design de Customização;
Biologia/Anatomia Vocal.

ANEXO 6 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA I OFICINA DE MÚSICA ANTIGA

ROTEIRO PARA SISTEMATIZAÇÃO DAS OFICINAS – CAIXA CULTURAL

<p>Oficina (nome da atividade):</p> <p>I Oficina de Música Antiga</p>
<p>Tipo (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>(x)Oficina para o Público em Geral</p> <p>(x)Oficina para Público Especializado</p> <p>(x)Oficina Diária</p>
<p>Tipo de Público (especificar qual público se pretende atender com esta ação – faixa etária, especificações curriculares, etc.):</p> <p>Apreciadores de Música Erudita, especialmente Música Antiga (Medieval e Renascença) e/ou Folk Music; Appreciadores, curiosos, amadores em música geral (popular, contemporânea, etc).</p>
<p>Quantidade de Público (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>Atividades Vespertinas: 30 pessoas em média, no caso da sala de oficinas; até 120 pessoas, no caso de uso do teatro;</p> <p>Abertura: até 120 lugares (teatro) – por inscrição antecipada ou ordem de chegada;</p> <p>Práticas Vocal e Instrumental (noturno): 30 pessoas por dia de atividade – por via de inscrição antecipada;</p> <p>Encerramento: até 120 pessoas (teatro) – por ordem de chegada;</p>
<p>Forma e período de inscrição (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>Via email ou por ordem de chegada, conforme orientação da Caixa Cultural.</p>
<p>Data e horário da oficina (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>16 de agosto de 2018, das 18h às 22h;</p> <p>16 e 17 de agosto de 2018, das 14h às 22h;</p> <p>18 de agosto de 2018, das 10h às 12h e das 13h às 21h30;</p> <p>19 de agosto de 2018, das 10h às 13h e das 14h às 18h;</p>

Oficineiros que aplicarão as atividades (nome e breve currículo apontando principais atividades na área):

PRÁTICA VOCAL: DANIELE OLIVEIRA

Iniciou seus estudos em sua cidade natal, Campo Grande (MS) com Clarice Maciel. Participou de festivais e masterclasses com Neyde Thomas, Enza Ferrari, Carlo Colombara, Eiko Senda e Maria Cristina Kiehr. Estudou Licenciatura em Música na UFMS e Bacharelado em Canto na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com a professora Denise Sartori.

Atuou nas montagens cênicas de “The Mikado” de Gilbert & Sullivan, “The Old Maid and The Thief” de Menotti e “Suor Angelica” e “Gianni Schicchi” de Puccini, “King Arthur” de Purcell, “Orfeo Dolente” de D. Belli e “Die Schöne und Getreue Ariadne” de J. Conradi. É membro da Camerata Antiqua de Curitiba, e como solista à frente do grupo destacam-se o

“Requiem” de Bruckner com regência de Charles Roussin, “Stabat Mater” de Haydn com Alessandro Sangiorgi, “Nelson Mass” de Haydn e cantatas de Bach com Luis Otávio Santos, “Dixit Dominus” de Handel com Juan Manuel Quintana, “Salmi Concertati” de Bassani com

Martin Gester e “Requiem” de Jomelli com Peter Van Heyghen.

Paralelo ao canto, desenvolve atividades de pesquisa e performance em música antiga com o “ILLVMINATA”, grupo artístico livre, o qual dirige musicalmente.

PRÁTICA INSTRUMENTAL: FLÁVIO STEIN

2009 – 2011 Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná com a dissertação: Ler e vocalizar o texto literário: processos de mediação de leitura 2008 Assiste ao I Colóquio “Literatura e(m) Mídias: Trânsitos e Transações” promovido pelo Grupo de Pesquisa “Literatura, Cultura, Linguagem: trânsitos” do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná 2007 Integra o Comitê Científico do I Seminário de Estudos Interartes da UFPR 2006 – 2007 Assiste às Jornadas de Estudos da Tradução I e II realizadas pela Universidade Federal do Paraná. 2005 – 2008 Curso de Letras Português / Alemão, Bacharelado em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná. 1991 – 1992 Estágio no Theater an den Ruhr - Mülheim / Alemanha, acompanhando as 12 peças teatrais do repertório da cia 1990 – 1993 Curso de Produção Teatral e Operística no Musiktheater im Revier – Gelsenkirchen / Alemanha 1990 Curso Teatro Contemporâneo Alemão no Theater an den Ruhr – Mülheim / Alemanha 1976 – 1981 Curso Técnico em Música no Conservatório Musical “Brooklyn Paulista”, São Paulo. Como Professor em oficinas específicas dedicadas à leitura e a vocalização de textos: 2016 Oficina A Voz Mediadora: sobre a vocalização do texto literário no Palacete Wolf e no Sesc Paranaguá 2015 Oficina de Mediação de Leitura dentro do projeto “Leitura Coletiva: Diálogos Memorativos” realizado pela Regional Boa Vista. 2015 Laboratório Clube de Leitura, Editora Nossa Cultura. 2014 – 2015

Laboratório: O sentido da leitura: uma investigação coletiva sobre o ato de ler junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação

Cultural de Curitiba 2013 – 2014 Laboratório: Entre a escrita e a voz: espaços de leitura e mediação junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2012 Laboratório: Galáxias Literárias: Leitura da Literatura, Literatura de Leitura junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2010 - 2011 Laboratório Leitura: conhecimento e vida. Da literatura como mediação junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2009 - 2010 Laboratório Leitura Viva, junto ao edital Ações de Leitura de formação de mediadores de leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2009 Oficina “Poética da Voz” na Escola do Ator Cômico, Curitiba, junto ao projeto Brasis: Leituras Plurais da Caixa Cultural 2006 Oficina “Poética da Voz” na FAP – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba 2005 Curso “A Voz da Leitura” no Solar do Rosário, Curitiba 2001 - 2002 Oficinas “Poética da Voz” e “Dramaturgia Sonora” no ACT-Atelier de Criação Teatral, Curitiba/PR 2001 Oficinas “Poética da Voz” e “Dramaturgia Sonora” no Centro Cultural Amácio Mazzaropi, São Paulo/SP, no projeto Artistas Residentes junto ao Grupo Tempo /SP Como Professor: 2008 Curso “Poética do Tempo” no 22º Festival Universitário de Teatro de Blumenau 2007 Curso “Poéticas Híbridas, Criações Mestiças” no 21º Festival Universitário de Teatro de Blumenau 2005 Curso “Homo Poeticus: um exercício transdisciplinar” como módulo do Curso de Pós-Graduação “Corpo Contemporâneo” na FAP – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba 2002 Oficina “Dramaturgia Sonora” no 12º Festival de Inverno da UFPR, Antonina/PR 1998 Professor no Curso de Cinema da Academia Artes Cinematográficas / ArtCine 1991 Oficina “Música e Teatro” no V Festival Universitário de Teatro em Blumenau/SC 1987 - 1989 Professor no Curso Superior de Artes Cênicas do Teatro Guaíra e da Pontifícia Universidade Católica (PUC) como Leitor e/ou Diretor de Leituras Públicas: 2013 – 2016 criador e coordenador do coletivo O Círculo: núcleo de leitura com quem realiza leituras públicas de obras literárias em prosa em diversos festivais e eventos literários 2014 – 2015 atua como leitor público no projeto Translações: literatura em trânsito, gravando obras literárias de 7 autores contemporâneos brasileiros 2014 – 2016 criador e leitor do programa diário da Rádio Lúmen – Leitura Viva – através do qual apresenta diariamente obras literárias em prosa 2012 juntamente com Walter Lima Torres Neto do projeto de leituras públicas “Leitura Cênica: minha pátria é minha língua, a voz de expressão lusófona”. Projeto vencedor de edital junto ao CNPq. 2011 entreMundos: mundo da leitura, leitura do mundo: Yasunari Kawabata & W.G. Sebald – leitura pública 2010 XX Narrativas do Século XX: Fernando Pessoa & Paul Auster - leitura pública 2010 XX Narrativas do Século XX: Jorge Luis Borges & J.M. Coetzee - leitura pública 2010 XX Narrativas do Século XX: Thomas Bernhard & Gonçalo Tavares - leitura pública 2009 Brasis Leituras Plurais: João Guimarães Rosa & João Cabral de Melo Neto - leitura pública 2009 Homenaje a João Cabral de Melo Neto em Espanha, evento realizado pela Fundação Cultural Hispano-Brasileira (FCHB) nas seguintes cidades: Madri, Barcelona, Sevilha e Salamanca. Como Mediador em eventos literários e como Mediador de Leitura: 2013 – 2016 Mediador em diversos eventos literários, como: Litercultura, Semana Literária do Sesc, Escritor na Biblioteca, FLIM entre outros, coordenando mesas com os

escritores: Milton Hatoum, Michel Laub, Gonçalo Tavares, Tatiana Salem Levy, Altair Martins, Marcelo Moutinho, Luciana Hidalgo, Mariana Ianelli, Caetano Galindo, Juliana Frank, etc. 2013 Como mediador de leitura com o projeto Mapa Mundi: a literatura como exploração para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba. 2012 Como mediador de leitura com o projeto Leituras do cotidiano: alteridade em terras de língua portuguesa para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba. 2011 Como mediador de leitura juntamente com o escritor José Castello no projeto Extremos: círculo de leitura de ficções radicais promovido pela Biblioteca Pública do Paraná. 2011 Como mediador de leitura com o projeto Conto contos ponto: leituras breves para ler o mundo para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba. 2010 Como mediador de leitura com o projeto Laborintus: a leitura de cada um para o edital Ciclos de Leitura da Fundação Cultural de Curitiba 2008 Mediação no projeto Nova Cartografia da coordenação de Literatura da Fundação Cultural de Curitiba, para o encontro entre as escritoras Maria Esther Maciel e Assionara Souza. 2008 Mediação no projeto Paiol Literário promovido pelo Jornal Rascunho e a Fundação Cultural de Curitiba, no encontro com a escritora Marina Colasanti. 2008 Mediação na mesa de debates sobre a obra Prova Contrária de Fernando Bonassi, com o autor, o escritor Paulo Venturelli, o diretor teatral Walter Lima Torres e a Prof^a Dr^a Susanne Hartwig. 2007 Participa da mesa-redonda “Criação” no I Seminário de Estudos Interrates da UFPR juntamente com o compositor Rodolfo Coelho de Souza (USP) e o artista plástico Geraldo Leão (UFPR). 2007 Mediação nas mesas de debates dentro da programação da Curitiba Literária - Feira promovida pela Fundação Cultural de Curitiba, para o encontro entre os escritores: Sérgio Rodrigues e André Cardoso; e os editores: Júlio Silveira e Luiz Fernando Emediato sobre os temas: “Literatura On Line” e “Mercado Editorial” respectivamente. 2007 Mediação na mesa de debates “Literatura e Perplexidade” entre os escritores Ítalo Moriconi, Glauco Mattoso e Bernardo Ajzenberg no Colóquio Itaú Rumos Literatura em Curitiba. Co-idealizador e coeditor do tablóide “Cais” publicado pela Residência Cultural Porto Rebouças. Co-idealizador e co-editor da revista-programa “Pollen: mondo paper”. Diretor Artístico e Produtor do CD duplo “Festivais de Música Antiga e Tradição Oral”. Disco gravado: As Cruzadas / música vocal e instrumental dos séculos XIII e XIV produzido pela Fundação Cultural de Curitiba. Como diretor teatral: A Queda de Albert Camus com Mauro Zanatta * Ator Cômico Produções Esperando Godot de Samuel Beckett * O CIRCULO – núcleo teatral & Ator Cômico Produções Ditado no Escuro. Produção no Marila e movimento Confissões de um Rádio música e poesia brasileira da década de 30 * Produção Santilli Empreendimentos Dançando sobre o vulcão de P. C. Marivaux * Produção Zétola Atelier de Artes Crianças do Paraíso baseado em Marcel Carné e Jacques Prevert * Produção Grupo Resistência de Teatro Um Sol Maior - Espetáculo de poesia e música, sobre a obra da poetisa Alice Ruiz Alphonsus de Guimaraens, o poeta da lua - Espetáculo de poesia e música, baseado na obra do poeta mineiro Sallinger de Bernard-Marie Koltès * Produção Grupo Resistência de Teatro O Perseguidor baseado em conto de Júlio Cortázar * Produção do Extempore Atelier Teatral Koltès - Ciclo de Leituras Dramáticas * Produção Grupo Resistência de Teatro Barca di Venezia per Padova Commedia Harmônica * baseado na tradição de Commedia dell'Arte. Produção do Teatro de Comédia do Paraná (TCP) do Centro

Cultural Teatro Guaíra e da Extempore Assessoria de Arte 2015 (dezembro). Apresentação do programa Brasis: Leituras Plurais como Leitor dentro da programação do EMIL, 1º Encontro Mundial da Invenção Literária organizado pela Academia Paulista de Letras 2016

Curador do projeto "A Poética da Docência no Brasil: reflexões sobre a formação do sujeito formador" promovido pela Associação Grão Saber. Cursos, palestras e vivências com educadores de todo o país.

OFICINA RABECA: LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI (Udesc)

Luiz Henrique Fiammenghi, nome artístico Luiz Fiaminghi, é doutor em música pela UNICAMP. Professor Adjunto (Percepção Musical) na Faculdade de Música da UDESC (Universidade Estadual de Santa Catarina). Atua nas áreas de ensino, práticas interpretativas e produção musical. Especializou-se em interpretação de música barroca e violino barroco na Holanda (Conservatório de Utrecht e Conservatório de Rotterdam). Possui especialização

"Latu Senso" em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia Artes e Cultura da UFOP

(Universidade Federal de Ouro Preto) com a dissertação "Violino e Retórica". Graduiu-se em Composição pela UNICAMP e cursou bacharelado em violino na UNESP (prof. Ayrton Pinto). Como músico profissional atua em diversos grupos e orquestras. É diretor do grupo ANIMA, com quem gravou, produziu e dirigiu 7 CD's, 1 DVD e inúmeras turnês nacionais e internacionais. Desenvolve pesquisa sobre rabecas brasileiras/instrumentos históricos e performance no contexto da pós-modernidade e da retórica musical. Defendeu a tese "Violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - tradição e inovação em José Eduardo Gramani" em 2008.

OFICINA FLAUTAS: VALÉRIA BITTAR

Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, SP, com a tese MÚSICO E ATO, sob orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber. Graduação (1981-1988) na Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Universidade de Música e Artes Cênicas, Viena), Áustria com habilitação em música, Licenciatura e Bacharelado - instrumento: flauta-doce. Bolsista da Alban Berg Stiftung (Fundação Alban Berg), Áustria. Complementou sua formação em flauta-doce com Kees Boeke, na Itália (1985/1986) e em master-classes na Alemanha, Holanda e Liechtenstein. É formada em Didática da Técnica Klauss Vianna - Escuta do Corpo. Professora Adjunta do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) nas disciplinas: Prática de Conjunto e Flauta Doce. Coordena o Projeto de Pesquisa Músicos, Música e Instrumentos: investigação da performance na música histórica e na música popular tradicional?, como integrante do Musics. Criadora e coordenadora do Programa de Extensão FLAUTA DOCE: PERFORMANCE E DIDÁTICA. Atua nas seguintes áreas: performance e pesquisa em música antiga, música contemporânea e música de tradição oral, música de câmara, dramaturgia

e roteirização musical, técnicas corpóreas na atuação do músico. Fundadora, flautista e diretora musical do Grupo ANIMA, com quem gravou 7 CD's e 1 DVD (ENCANTARIA, DONZELA GUERREIRA, ESPELHO, AMARES, ESPECIARIAS, TEATRO DO DESCOBRIMENTO e ESPIRAL DO TEMPO) e recebeu os Prêmios APCA/1998

(Associação Paulista dos Críticos de Arte - melhor grupo de música de câmara), Prêmio Carlos Gomes/2000 (Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo - melhor grupo de música de câmara) e Prêmio Funarte de Música Brasileira/2012-2014 (Ministério da Cultura), PROAC - Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (2012). Com o grupo Anima apresentou-se em salas de concertos e festivais no Brasil e no exterior: EUA, França, Alemanha, Suíça, Itália, Áustria, Luxemburgo, México, Colômbia, Canadá, Argentina, Paraguai, Bolívia e Uruguai.

OFICINA HISTÓRIA MEDIEVAL: MATEUS SOKOLOWSKI

Graduado em História pela UFPR, em 2016 concluiu sua dissertação de Mestrado na mesma instituição ao desenvolver uma pesquisa interdisciplinar de Música, História e Literatura. No mesmo ano iniciou sua carreira como professor universitário para o curso de História da UNINTER. Professor de música desde 2006 já realizou inúmeras participações em shows de artistas locais, como um dos poucos músicos do país a tocar viola de roda. Em 2012 realizou concertos em Portugal, Espanha e Itália destacando-se por seu trabalho com música étnica. Como produtor realizou a curadoria e coordenação artística do Festival No Improviso Jazz & Blues 2012/ 2013, trabalhou no Festival "Brinque" de Teatro Infantil com a Montenegro Produções Culturais e realizou inúmeras exposições como a "Sons do Brasil" na 14ª Feira de Gestão da FAE Centro Universitário. No ano de 2014 realizou a produção local do Concerto Gols Pela Vida em Prol do instituto Pelé Pequeno Príncipe, junto ao maestro Norton Morozowicz e também fundou a banda Mandala Folk, grupo no qual participa ativamente como músico. Em 2015 coordenou a produção do projeto "Encontros Musicais" que teve participação de Hamilton de Holanda e Yamandu Costa além de trabalhar no projeto Concertos Carmen Monarcha com grandes nomes da música brasileira. Atualmente é doutorando em história antiga pela UFPR.

OFICINA BIOGRAFIAS POÉTICAS PROVENÇAIS: MARCELLA LOPES GUIMARÃES

Sou formada em Letras (1995), Mestra em Literatura Portuguesa (1999) e Doutora em História (2004), com tese consagrada às crônicas do português Fernão Lopes (1385-1460). Atualmente trabalho no projeto: A circulação da informação entre os reinos ibéricos e a França nos séculos XIV e XV. Dentre meus livros, destaco: Capítulos de História: o trabalho com fontes (Curitiba: Aymará, 2012), obra selecionada pelo Governo Federal no programa PNBE do Professor. Em 2014, fui Professora Visitante na Universidade de Poitiers, junto ao Centre d'études supérieures de civilisation médiévale. Sou membro da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais) e pesquisadora do NEMED (Núcleo de Estudos Mediterrânicos). Trabalho com a História Cultural e a História Política. Minhas

pesquisas propõem interfaces entre a História Medieval e a Literatura do período, com destaque para as produções da Baixa Idade Média (prosa e poesia).

OFICINA PERFORMANCE MUSICAL GRÉCIA E ROMA: GUILHERME GONTIJO FLORES

Professor de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Paraná desde 2008. Tem experiência na área de Letras, sobretudo em: poesia, literatura, tradução e literaturas antigas grega e romana e em poesia brasileira.

Objetivo da oficina *(apontar o que se pretende realizar com esta atividade):*

Proporcionar ao público (desde o mais leigo e curioso até o estudante e/ou apreciador de Música Antiga) inscrito contato teórico (descontraído) e prático com o universo da Música Medieval e Renascentista, passando pelo contexto histórico cultural dos períodos, análise dos pontos de apreciação musical deste tipo de repertório e contemplando a união das artes liberais naquele universo musical. Pretende-se com esta Semana trazer ao público da Caixa Cultural e do Programa Cultural Gente Arteira a possibilidade de presenciar o modo como as artes liberais se encontravam através da música em espetáculos culturais que animaram povos e cortes desde a Grécia Antiga. Nas apresentações musicais, objetiva-se aproximar o público leigo e apreciador da prática deste tipo de repertório, tendo como produto cultural a realização do concerto de encerramento da semana junto ao grupo Illvminata.

Conteúdos/Habilidades Trabalhados *(relacionar os conteúdos que são abordados e praticados na atividade):* Musicalidade e expressividade;

Aspectos histórico-filosóficos desde a antiguidade clássica até os tempos atuais em paralelo à produção artística dos diferentes períodos – com ênfase na música medieval, renascentista e barroca;

Apreciação Musical;

Formação de Plateia;

Prática de instrumentos;

Prática Vocal;

Multidisciplinariedade *(relacionar assuntos que sejam relacionados com os conteúdos abordados na atividade):*

História;

História Medieval;

História da Música;

Música;

Filosofia;

Cultura e Sociedade;
Literatura Medieval;
Musicologia;
Formação de Plateia;

Referências (relacionar referências bibliográficas, teóricas, digitais, ou de outros meios utilizadas para elaborar e organizar o conteúdo da atividade):

Crowfoot, Elisabeth, Frances Pritchard, And Kay Staniland. *Textiles And Clothing, C.1150-C.1450*. Woodbridge, Suffolk, UK Rochester, NY: Boydell, 2006

Elliott, Lynne. *Clothing In The Middle Ages*. New York: Crabtree Pub. Co, 2004.

Netherton, Robin, Gale R. Crocker, And Monica L. Wright. *Medieval Clothing And Textiles*. Suffolk, England Rochester, New York: The Boydell Press, 2015

Netherton, Robin, And Gale R. Crocker. *Medieval Clothing And Textiles*. Suffolk, England Rochester, New York: The Boydell Press, 2016

Norris, Herbert. *Medieval Costume And Fashion*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 1999.

Scott, Margaret. *Medieval Clothing And Costumes : Displaying Wealth And Class In Medieval Times*. New York: Rosen Pub. Group, 2004

Alfonso X El Sabio. Cueto, L.A.D,Ribera, J., & Real Academia Española (1889). *Cantigas De Santa Maria*, Madrid, 1990.

DART, Thurston. *Interpretação Da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Capítulos De História: O Trabalho Com Fontes* – Curitiba: Aymarã Educação, 2012.

FERREIRA. Manuel Pedro. A MÚSICA NO CÓDICE RICO: FORMAS E NOTACÃO. In. COLECCIÓN SCRIPTORIUM - MADRID 2011 Alfonso X El Sabio 1221-1284 *Las Cantigas De Santa Maria Vol. II* Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca Del Monasterio De San Lorenzo De El Escorial Madrid 2011;

FERREIRA. Manuel Pedro. Versão Portuguesa Do Artigo “Medieval Music In Portugal Within Its Interdisciplinary Context (1940 - 2010) ”, In José Mattoso (Dir.), *The Historiography Of Medieval Portugal* (C. 1950-2010), Lisboa: Instituto De Estudos Medievais, 2011, Pp. 111-29. O Estudo Da Música Medieval Em Portugal No Seu Contexto Interdisciplinar (1940-2010). HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso Dos Sons: Caminhos Para Uma Nova Compreensão Musical*. 1982. Trad. Marcelo Fagerland. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. HUIZINGA, Johan, 1872-1945. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento Da Cultura* / Johan Huizinga: [Tradução João Paulo Monteiro]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – 6. Ed. (Estudos/Dirigida Por J. Guinsburg).

PARKINSON S. *Alfonso X, The Learned. Cantigas De Santa Maria. An Anthology*. MHRA Critical Texts, 40, London: MHRA, 2015.

SOKOLOWSKI, Mateus. *Aspectos Da Cavalaria Nas Cantigas De Santa Maria De Afonso X*

(1252-1284) / Dissertação (Mestrado Em História) – Setor De Ciências Humanas Da Universidade Federal Do Paraná. Orientadora: Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães – Curitiba, 2016.

ZUMTHOR, Paul – A Letra E A Voz: A “Literatura” Medieval/ Paul Zumthor ; Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

MARTINEZ, Emanuel – Regência Coral: Princípios Básicos. Editora Dom Bosco, Curitiba, 2000;

PINHO, Silvia – Manual De Higiene Vocal Para Profissionais Da Voz. Pró Fono, Carapicuíba, SP, 1997;

PINHO, Sílvia – Tópicos Em Voz – Ed. Guanabara Koogan, Rio De Janeiro, 2001;

CHASIN, Ibaney – O Canto Dos Afetos: Um Dizer Humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004; DART, Thurston. Interpretação Da Música. São Paulo, Martins Fontes, 1990;

BENNET, Roy – **Uma Breve História Da Música**. Rio De Janeiro, Zahar, 1989.

Jubainville, H. D’Arbois De. *Os Druídas. Os Deuses Celtas Com Formas De Animais*. Traduzido Originalmente Do Francês Sob O Título *Les Druides Et Les Dilux Celtics A Form D’Animaux*, 2003;

Launay, Oliver. *A Civilização Dos Celtas*: Editions Famot, Genebra, 1975;

Cahill, Thomas. *Como Os Irlandeses Salvaram A Civilização*: Editora Objetiva, 2000;

Mcquaid, Sarah. *The Irish DADGAD Guitar Book*: Published By Ossian Publications, London, UK, 1995;

The Complete Works Of O’Carolan : Published By Ossian Publications, Cork, Ireland, 1994;

Nelson, Mark. *Mel Bay’S Complete Book Of Celtic Music For Appalachian Dulcimer* : Me Bay Publications, U.S.A, 1995.

Revista História Viva . *CELTAS, A História Real De Um Povo Lendário* : Editora Duetto, Edição Especial Temática, Nº 11.

Revista História Viva. *CELTAS* : Editora Duetto, Nº 07, Maio, 2004.

Revista National Geographic Brasil. *Doces Bárbaros, A Magia Dos Celtas Reconquista A Europa* : Editora Abril, Março 2006, Nº 72.

VILA, Xaime Estévez. *A gaita no eido da música*. Editorial Vigo. Auto-edición, 1987

CAROLAN, Turlough. *Complete collection of the much admired old Irish tunes : the original and genuine compositions of Carolan, the celebrated harper & composer (1670-1738) ; suitable for most instruments*. Cork, Ireland: Ossian Publications, 1984.

NEILL, Francis, & James. *O'Neill's music of Ireland : eighteen hundred and fifty melodies : airs, jigs, reels, hornpipes, long dances, marches, etc., many of which are now published for the first time*. Pacific, Mo: Mel Bay Publications, 1996.

FOXO, Xose Lois, *Os segredos da gaita*. - 6ª ed. corr. y aum. - Ourense: Escola Provincial de Gaitas, Excma. Diputación Provincial de Ourense, 2004.

ANEXO 7 – SISTEMATIZAÇÃO GERAL DA II OFICINA DE MÚSICA ANTIGA

ROTEIRO PARA SISTEMATIZAÇÃO DAS OFICINAS – CAIXA CULTURAL

<p>Oficina (nome da atividade):</p> <p>II Oficina de Música Antiga</p>
<p>Tipo (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>(x)Oficina para o Público em Geral</p> <p>(x)Oficina para Público Especializado</p> <p>(x)Oficina Diária</p>
<p>Tipo de Público (especificar qual público se pretende atender com esta ação – faixa etária, especificações curriculares, etc.):</p> <p>Apreciadores de Música Erudita, especialmente Música Antiga (Medieval e Renascença) e/ou Folk Music; Appreciadores, curiosos, amadores em música geral (popular, contemporânea, etc).</p>
<p>Quantidade de Público (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>Abertura: até 120 lugares (teatro) – por inscrição antecipada ou ordem de chegada;</p> <p>Práticas Vocal e Instrumental (noturno): 30 pessoas por dia de atividade – por via de inscrição antecipada;</p> <p>Encerramento: até 120 pessoas (teatro) – por ordem de chegada;</p>
<p>Forma e período de inscrição (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>Via email ou por ordem de chegada, conforme orientação da Caixa Cultural.</p>
<p>Data e horário da oficina (conforme especificações da CAIXA Cultural):</p> <p>12 e 13 de setembro de 2019, das 18:30h às 21:30h:</p> <p>14 de setembro de 2019, das 10h às 12h e das 14h às 18h;</p> <p>15 de setembro de 2019, das 14h às 18h.</p>
<p>Oficineiros que aplicarão as atividades (nome e breve currículo apontando principais atividades na área):</p> <p>PRÁTICA INSTRUMENTAL: DANIELE OLIVEIRA</p> <p>Iniciou seus estudos em sua cidade natal, Campo Grande (MS) com Clarice Maciel. Participou de festivais e masterclasses com Neyde Thomas, Enza Ferrari, Carlo</p>

Colombara, Eiko Senda e Maria Cristina Kiehr. Estudou Licenciatura em Música na UFMS e Bacharelado em Canto na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com a professora Denise Sartori.

Atuou nas montagens cênicas de “The Mikado” de Gilbert & Sullivan, “The Old Maid and The Thief” de Menotti e “Suor Angelica” e “Gianni Schicchi” de Puccini, “King Arthur” de Purcell, “Orfeo Dolente” de D. Belli e “Die Schöne und Getreue Ariadne” de J. Conradi.

É membro da Camerata Antiqua de Curitiba, e como solista à frente do grupo destacou-se o “Requiem” de Bruckner com regência de Charles Roussin, “Stabat Mater” de Haydn com Alessandro Sangiorgi, “Nelson Mass” de Haydn e cantatas de Bach com Luis Otávio Santos, “Dixit Dominus” de Handel com Juan Manuel Quintana, “Salmi Concertati” de Bassani com Martin Gester e “Requiem” de Jomelli com Peter Van Heyghen. Paralelo ao canto, desenvolve atividades de pesquisa e performance em música antiga com o “ILLVMINATA”, grupo artístico livre, o qual dirige musicalmente.

PRÁTICA VOCAL: LETÍCIA BURTET

Professora e coordenadora da Educação básica, bacharel em Filosofia e mestranda do Programa de pós graduação em Música da UFPR com ênfase em educação musical e pesquisadora livre em Música Antiga, iniciou seus estudos de canto em 2011, com a professora Michele Coelho, e desde então participa anualmente da Oficina de Música de Curitiba, tendo realizado a “9ª Sinfonia” de Beethoven (2012), “BWV 131” sob regência de Juan Manuel Quintana (2013), “Domine ad Adjuvandum Me” de Vivaldi com o professor Jeffrey Skidmore (ING). Teve a oportunidade de aprimorar seus estudos de canto com as professoras Daniele Oliveira, Luciana Melamed e Maria Cristina Kiehr (ARG). Também participou do Concerto de Natal da Universidade Positivo 2012 e em 2013, cantou como coralista e solista o “Gloria” de

Vivaldi, junto a Orquestra e Coro da UTFPR, com o qual realizou concertos com a Camerata Antiqua de Curitiba, sob a regência de Keith Mccutchen (EUA), Andrew Clark (EUA) e Mara Campos.

Na área operística, atuou nas montagens de “A Vovozinha” de Benedito Nicolau dos Santos e “Orfeo Dolente” de Domenico Belli. Participa regularmente do movimento coral em Curitiba, sendo membro do Grupo de Pesquisa e Performance em Música Antiga Illvminata, sob direção artística de Daniele Oliveira.

Objetivo da oficina (apontar o que se pretende realizar com esta atividade):

Proporcionar ao público (desde o mais leigo e curioso até o estudante e/ou apreciador de Música Antiga) inscrito contato teórico (descontraído) e prático com o universo da Música Medieval e Renascentista, passando pelo contexto histórico cultural dos períodos, análise dos pontos de apreciação musical deste tipo de repertório e contemplando a união das artes liberais naquele universo musical. Pretende-se com esta Semana trazer ao público da Caixa Cultural e do Programa Cultural Gente Arteira a possibilidade de presenciar o modo como as artes liberais se encontravam através da música em espetáculos culturais que animaram povos e cortes desde a Grécia Antiga. Nas apresentações musicais, objetiva-se aproximar o público leigo e apreciador da prática deste tipo de repertório, tendo como produto cultural a realização do concerto de encerramento da semana junto ao grupo Illvminata.

Recursos necessários (relacionar materiais que serão utilizados – quantidade e detalhes técnicos –, utilização de equipamentos eletrônicos e infraestrutura do espaço onde a ação será aplicada – bancos, mesas, etc.):

Bancos e almofadas;
 Data show;
 Computador PC com leitor de CD e DVD
 Água;
 Café;
 Cadeiras para salas utilizadas nas atividades (galerias);
 Estantes;
 Impressões/ Xerox de partituras;
 Quadro Negro ou Flip chart; Projetor (teatro)

Conteúdos/Habilidades Trabalhados (relacionar os conteúdos que são abordados e praticados na atividade):

Musicalidade e expressividade;
 Aspectos histórico-filosóficos desde a antiguidade clássica até os tempos atuais em paralelo à produção artística dos diferentes períodos – com ênfase na música medieval, renascentista e barroca;
 Apreciação Musical;
 Formação de Plateia;
 Prática de instrumentos;
 Prática Vocal;

Multidisciplinariedade (relacionar assuntos que sejam relacionados com os conteúdos abordados na atividade):

História;
 História Medieval;
 História da Música;
 Música;
 Filosofia;
 Cultura e Sociedade;
 Literatura Medieval;
 Musicologia;
 Formação de Plateia;

Referências (relacionar referências bibliográficas, teóricas, digitais, ou de outros meios utilizadas para elaborar e organizar o conteúdo da atividade):

Crowfoot, Elisabeth, Frances Pritchard, And Kay Staniland. *Textiles And Clothing, C.1150- C.1450*. Woodbridge, Suffolk, UK Rochester, NY: Boydell, 2006
 Elliott, Lynne. *Clothing In The Middle Ages*. New York: Crabtree Pub. Co, 2004.
 Netherton, Robin, Gale R. Crocker, And Monica L. Wright. *Medieval Clothing And Textiles*. Suffolk, England Rochester, New York: The Boydell Press, 2015

- Netherton, Robin, And Gale R. Crocker. *Medieval Clothing And Textiles*. Suffolk, England
Rochester, New York: The Boydell Press, 2016
- Norris, Herbert. *Medieval Costume And Fashion*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 1999.
- Scott, Margaret. *Medieval Clothing And Costumes : Displaying Wealth And Class In Medieval Times*. New York: Rosen Pub. Group, 2004
- Alfonso X El Sabio. Cueto, L.A.D,Ribera, J., & Real Academia Española (1889). *Cantigas De Santa Maria*, Madrid, 1990.
- DART, Thurston. *Interpretação Da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Capítulos De História: O Trabalho Com Fontes – Curitiba: Aymarã Educação, 2012.*
- FERREIRA. Manuel Pedro. *A MÚSICA NO CÓDICE RICO: FORMAS E NOTACÃO*. In. COLECCIÓN SCRIPTORIUM - MADRID 2011 Alfonso X El Sabio 1221-1284 Las Cantigas De Santa María Vol. II Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca Del Monasterio De San Lorenzo De El Escorial Madrid 2011;
- FERREIRA. Manuel Pedro. Versão Portuguesa Do Artigo “Medieval Music In Portugal Within Its Interdisciplinary Context (1940 - 2010) ”, In José Mattoso (Dir.), *The Historiography Of Medieval Portugal (C. 1950-2010)*, Lisboa: Instituto De Estudos Medievais, 2011, Pp. 111-29.
- O Estudo Da Música Medieval Em Portugal No Seu Contexto Interdisciplinar (1940-2010)*. HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso Dos Sons: Caminhos Para Uma Nova Compreensão Musical*. 1982. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- HUIZINGA, Johan, 1872-1945. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento Da Cultura / Johan Huizinga: [Tradução João Paulo Monteiro]*. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – 6. Ed. (Estudos/Dirigida Por J. Guinsburg).
- PARKINSON S. Alfonso X, The Learned. *Cantigas De Santa Maria. An Anthology*. MHRA Critical Texts, 40, London: MHRA, 2015.
- SOKOLOWSKI, Mateus. *Aspectos Da Cavalaria Nas Cantigas De Santa Maria De Afonso X (1252-1284) / Dissertação (Mestrado Em História) – Setor De Ciências Humanas Da Universidade Federal Do Paraná. Orientadora: Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães – Curitiba, 2016.*
- ZUMTHOR, Paul – *A Letra E A Voz: A “Literatura” Medieval/ Paul Zumthor ; Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira*. – São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.
- MARTINEZ, Emanuel – *Regência Coral: Princípios Básicos*. Editora Dom Bosco, Curitiba. 2000;
- PINHO, Silvia – *Manual De Higiene Vocal Para Profissionais Da Voz*. Pró Fono, Carapicuíba, SP, 1997;
- PINHO, Sílvia – *Tópicos Em Voz – Ed. Guanabara Koogan, Rio De Janeiro, 2001;*
- CHASIN, Ibaney – *O Canto Dos Afetos: Um Dizer Humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004; DART, Thurston. *Interpretação Da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 1990;
- BENNET, Roy – *Uma Breve História Da Música*. Rio De Janeiro, Zahar, 1989.

Jubainville, H. D'Arbois De. Os Druídas. Os Deuses Celtas Com Formas De Animais. Traduzido Originalmente Do Francês Sob O Título Les Druides Et Les Dilux Celtics A Form D'Animaux, 2003;

Launay, Oliver. A Civilização Dos Celtas: Editions Famot, Genebra, 1975;

Cahill, Thomas. Como Os Irlandeses Salvaram A Civilização: Editora Objetiva, 2000;

Mcquaid, Sarah. The Irish DADGAD Guitar Book: Published By Ossian Publications, London, UK, 1995;

Elliott, Lynne. Clothing In The Middle Ages. New York: Crabtree Pub. Co, 2004.

Netherton, Robin, Gale R. Crocker, And Monica L. Wright. Medieval Clothing And Textiles. Suffolk, England Rochester, New York: The Boydell Press, 2015

Netherton, Robin, And Gale R. Crocker. Medieval Clothing And Textiles. Suffolk, England Rochester, New York: The Boydell Press, 2016

Norris, Herbert. Medieval Costume And Fashion. Mineola, N.Y: Dover Publications, 1999.

Scott, Margaret. Medieval Clothing And Costumes : Displaying Wealth And Class In Medieval Times. New York: Rosen Pub. Group, 2004

Alfonso X El Sabio. Cueto, L.A.D,Ribera, J., & Real Academia Española (1889). Cantigas De Santa Maria, Madrid, 1990.

DART, Thurston. Interpretação Da Música. São Paulo: Martins Fontes, 2000

GUIMARÃES, Marcella Lopes. Capítulos De História: O Trabalho Com Fontes – Curitiba: Aymarã Educação, 2012.

FERREIRA. Manuel Pedro. A MÚSICA NO CÓDICE RICO: FORMAS E NOTACÃO. In. COLECCIÓN SCRIPTORIUM - MADRID 2011 Alfonso X El Sabio 1221-1284 Las Cantigas De Santa María Vol. II Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca Del Monasterio De San Lorenzo De El Escorial Madrid 2011;

FERREIRA. Manuel Pedro. Versão Portuguesa Do Artigo “Medieval Music In Portugal Within Its Interdisciplinary Context (1940 - 2010) ”, In José Mattoso (Dir.), The Historiography Of Medieval Portugal (C. 1950-2010), Lisboa: Instituto De Estudos Medievais, 2011, Pp. 111-29.

O Estudo Da Música Medieval Em Portugal No Seu Contexto Interdisciplinar (1940-2010). HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso Dos Sons: Caminhos Para Uma Nova Compreensão Musical. 1982. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HUIZINGA, Johan, 1872-1945. Homo Ludens: O Jogo Como Elemento Da Cultura / Johan Huizinga: [Tradução João Paulo Monteiro]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – 6. Ed. (Estudos/Dirigida Por J. Guinsburg).

PARKINSON S. Alfonso X, The Learned. Cantigas De Santa Maria. An Anthology. MHRA Critical Texts, 40, London: MHRA, 2015.

SOKOLOWSKI, Mateus. Aspectos Da Cavalaria Nas Cantigas De Santa Maria De Afonso X (1252-1284) / Dissertação (Mestrado Em História) – Setor De Ciências Humanas Da Universidade Federal Do Paraná. Orientadora: Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães – Curitiba, 2016.

- ZUMTHOR, Paul – A Letra E A Voz: A “Literatura” Medieval/ Paul Zumthor ; Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.
- MARTINEZ, Emanuel – Regência Coral: Princípios Básicos. Editora Dom Bosco, Curitiba. 2000;
- PINHO, Silvia – Manual De Higiene Vocal Para Profissionais Da Voz. Pró Fono, Carapicuíba, SP, 1997;
- PINHO, Sílvia – Tópicos Em Voz – Ed. Guanabara Koogan, Rio De Janeiro, 2001;
- CHASIN, Ibaney – O Canto Dos Afetos: Um Dizer Humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004;
- DART, Thurston. Interpretação Da Música. São Paulo, Martins Fontes, 1990;
- BENNET, Roy – Uma Breve História Da Música. Rio De Janeiro, Zahar, 1989.
- Jubainville, H. D’Arbois De. Os Druídas. Os Deuses Celtas Com Formas De Animais. Traduzido Originalmente Do Francês Sob O Título Les Druides Et Les Dilux Celtics A Form D’Animaux, 2003;
- Launay, Oliver. A Civilização Dos Celtas: Editions Famot, Genebra, 1975;
- Cahill, Thomas. Como Os Irlandeses Salvaram A Civilização: Editora Objetiva, 2000;
- Mcquaid, Sarah. The Irish DADGAD Guitar Book: Published By Ossian Publications, London, UK, 1995;
- The Complete Works Of O’Carolan* : Published By Ossian Publications, Cork, Ireland, 1994;
- Nelson, Mark. *Mel Bay’S Complete Book Of Celtic Music For Appalachian Dulcimer* : Me Bay Publications, U.S.A, 1995.
- Revista História Viva . *CELTAS, A História Real De Um Povo Lendário* : Editora Duetto, Edição Especial Temática, Nº 11.
- Revista História Viva. *CELTAS* : Editora Duetto, Nº 07, Maio, 2004.
- Revista National Geographic Brasil. *Doces Bárbaros, A Magia Dos Celtas Reconquista A Europa* : Editora Abril, Março 2006, Nº 72.
- VILA, Xaime Estévez. A gaita no eido da música. Editorial Vigo. Auto-edición, 1987
- CAROLAN, Turlough. *Complete collection of the much admired old Irish tunes : the original and genuine compositions of Carolan, the celebrated harper & composer (1670-1738) ; suitable for most instruments. Cork, Ireland: Ossian Publications, 1984.*
- NEILL, Francis, & James. *O’Neill’s music of Ireland : eighteen hundred and fifty melodies : airs, jigs, reels, hornpipes, long dances, marches, etc., many of which are now published for the first time. Pacific, Mo: Mel Bay Publications, 1996.*
- FOXO, Xose Lois, Os segredos da gaita. - 6ª ed. corr. y aum. - Ourense: Escola Provincial de Gaitas, Excma. Diputación Provincial de Ourense, 2004.